

Daniel Lema Vidal

La antropología visual desde una perspectiva fenomenológica. La corporalidad en la metodología etno-fílmica observacional

Director/es
Rodríguez Suárez, Luisa Paz

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606

Tesis Doctoral

LA ANTROPOLOGÍA VISUAL DESDE UNA
PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA. LA
CORPORALIDAD EN LA METODOLOGÍA ETNO-
FÍLMICA OBSERVACIONAL

Autor

Daniel Lema Vidal

Director/es

Rodríguez Suárez, Luisa Paz

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Filosofía

2022



Universidad
Zaragoza

TESIS DOCTORAL

La antropología visual desde una perspectiva fenomenológica

La corporalidad en la metodología
etno-fílmica observacional

Autor

Daniel Lema Vidal

Directora

Luisa Paz Rodríguez Suárez

Unidad Predepartamental de Filosofía

Facultad de Filosofía y Letras

2022

A mi familia, que ha surgido en este tiempo:
Laura, *minita*, y nuestros hijos, Alejandro y Diego,
por sostenerme con ternura y comprender.

A mi abuela Maritere,
que este año nos dejó un vacío inmenso.

A mis padres, Ramón y Marián, y a mi hermano Jorge,
por su fe ciega y apoyo incansable.

A mi abuela Nieves, por su aplomo y buen humor,
y a mi madrina, Pili *grande*, por su corazón.

A mis suegros, Luis y Carmen,
por su generosidad y cariño.

A mi abuelo Jesús,
a quien más quise en mi niñez.

A mis bisabuelos de Berbia,
porque su recuerdo me sitúa en el mundo.

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento a las siguientes personas importantes de mi vida que, de una u otra forma, han contribuido a que estas páginas tengan un principio y un fin.

En Zaragoza: Luisa Paz Rodríguez Suárez, mi directora, por cómo se ha brindado y por su paciencia, por confiar en mí y en el proyecto, por iluminar el camino de forma maestra, compartiendo con generosidad sus experiencias de vida, de las que tanto he aprendido. Roberto Ballester Corres, mi compañero y amigo, por acompañarme en el trayecto. Mis cuñados Luis y Ana, Álvaro y Marta, y mis sobrinos, Javi, Nora, Jimena y el que está por nacer. Juan Velázquez. Ezequiel Ramón Pinat. Manuela Sánchez, José Ángel Delgado, Carlos Val, Antonio Céspedes. Pepe Cerdá. Leonor Bruna. Gaspar Mairal. Pedro Loscertales. Y, por supuesto, la Diputación General de Aragón.

En Mánchester: Sander Hölsgens, Paloma Yañez Serrano, Benjamín Rocamora, Eugenio Giorgianni, José Fajardo, Clara Kleininger, Stefania Villa, Lana Askari, Angélica Cabezas. Michaela Schäuble, Andrew Lawrence, Andrew Irving, Lorenzo Ferrarini. Christopher Brown.

En Edimburgo: Matthew Sowerby, por mostrarme las puertas y dejar meras pistas. Marcin Kurek, por nuestras magníficas conversaciones fregando platos. Jon Lee. Francisco Arévalo, Abraham Zapata, Victoria Huelin y Sandra Franco.

En Salvador de Bahía: Angelo Reale, Joseba Sanz, María Ajuria y Claudia Asensi. Noelia Santos, Vavá y Rafael Muricy. Unai, Irati, Maitane, Xandra y Leixuri.

En Tesalónica: Miguel Pinto, Lupe Pérez, Andrés Jacobo, Mauro Monso, Andy Hentschel, Ricca Elia, Udo, Sofía, Ricky, Jaime, Aitor, Güray. Y Anabela, por inocularme la fotografía.

En Vigo: Quique Touriño. Pablo Ruibal Vidal, primo y hermano. Edgar Arufe, Carlos Daniel Lorenzo Vázquez, Diego Manuel Rodríguez, Alejandro Lorenzo Casas, Guillermo Teimoy, Marco Fandiño, Andrea Fernández, Iria Traba. Isidro, Trillo. Villegas, Quique, Barreal y Pancho. Edu, Jorge, Poli, Clavo y Tesito. Paloma, Alicia y Txeli. Elena Fissenewert. Alberto García Moya. Ana. La Tita. Y Rosa González Cobián.

*“Does it end in conclusions which when they are referred back
to ordinary life-experience and their predicaments,
render them more significant, more luminous to us
and make our dealings with them more fruitful?”*

John Dewey, en *Experience and Nature* (1925),
acerca de la valía de cualquier filosofía.

RESUMEN	9
ABSTRACT	10
INTRODUCCIÓN	11
INTRODUCTION.....	20
 CAPÍTULO UNO: De la antropología visual a la antropología de la corporalidad y la sensorialidad: una aproximación histórico-filosófica.....	 29
Resumen de los contenidos y estructura	29
1.1 Las primeras prácticas etnográficas visuales: la expedición al estrecho de Torres	30
1.2 Sombras y luces de la producción etnográfica audiovisual del periodo funcionalista	43
1.2.1 El método etnográfico de Malinowski y sus diferencias con el de Rivers	43
1.2.2 <i>Nanuk, el Esquimal</i> (1922) de Flaherty: el primer docudrama de la historia del cine	47
1.2.3 <i>Song of Ceylon</i> (1934) de Wright: el ‘tratamiento creativo’ de la realidad	54
1.3 El cine etnográfico durante el periodo cientificista: tres ejemplos, dos modelos antagónicos	61
1.3.1 <i>Character Formation in Different Cultures</i> : veinte años de objetivismo de Mead	61
1.3.2 Del trípode a la mano: la revolucionaria cámara corporizada de Rouch en los 50	76
1.3.3 <i>The Ax Fight</i> (1975) de Asch y Chagnon: el ocaso del modelo cientificista	91
1.4 La convivencia postmoderna entre el método artístico-experiencial y el científico	105
1.4.1 <i>Forest of Bliss</i> (1986) de Gardner y <i>Leviathan</i> (2012) de Taylor y Paravel	105

CAPÍTULO DOS: La antropología fenomenológica como antropología empírica de la corporización y la corporalidad 120

Resumen de los contenidos y estructura	120
2.1 De la fenomenología a la antropología fenomenológica	122
2.1.1 Breve aproximación a la fenomenología desde la antropología	122
2.1.2 Tipologías de antropología fenomenológica	137
2.1.3 La corporalidad como fenómeno preobjetivo y otros principios de la antropología fenomenológica	152
2.2 Hacia una antropología empírica del cuerpo <i>vivido</i>	165
2.2.1 La relación entre el cuerpo vivido y el ser-en-el-mundo	165
2.2.2 La corporización mediante la noción de lo preobjetivo en Merleau-Ponty	173
2.2.3 El ser-en-el-mundo como paradigma no-representacionista	183

CAPÍTULO TRES: La antropología sensorial y su método etnográfico: corporalidad sin corporización explícita 187

Resumen de los contenidos y estructura	187
3.1 La antropología sensorial: los sentidos y el cuerpo como epistemologías	188
3.1.1 Los 'giros' sensorial y corporal en la antropología en su contexto histórico	190
3.1.2 Las críticas a los giros fenomenológico y sensorial en las ciencias sociales	200
3.1.3 Antropología de los sentidos, ¿o sensorial? La controversia entre Pink y Howes	204
3.2 La etnografía sensorial como base para una metodología corporizada	219
3.2.1 La etnografía sensorial y la etnografía clásica: sustrato común y divergencias	221
3.2.2 Principios de la etnografía sensorial de Pink	229

CAPÍTULO CUATRO: Hacia una antropología del ritmo corporizado según la antropología modal de Laplantine 237

Resumen de los contenidos y estructura **237**

4.1 La antropología modal de Laplantine como antropología del ritmo **238**

4.1.1 El pensamiento categorial frente a Spinoza, Mauss y Bastide: una genealogía del cuerpo para la antropología sensorial 243

4.1.2 El pensamiento sensible como epistemología fundacional de la antropología modal 257

4.1.3 El modelo coreográfico: el lenguaje como sujeto 261

4.1.4 La corporalidad en Csordas y en Laplantine: breve descripción comparativa 266

4.2 La antropología rítmica de Laplantine: la subversión epistemológica de la cámara **270**

4.2.1 Dos modelos del ritmo: lo sensible para Laplantine ante lo estructural para Lefebvre 279

CAPÍTULO CINCO: Principios metodológicos para una etnografía corporal, corporizada y rítmica a través del cine observacional 285

Resumen de los contenidos y estructura **285**

5.1 Epistemologías antropológicas y modelos de conocimiento **286**

5.1.1 El conocimiento etno-fílmico en el marco epistemológico textual de la antropología 301

5.2 Una perspectiva fenomenológica del cine observacional desde la corporalidad **310**

5.3 Análisis corporizado de los principios de estilo del cine observacional **316**

CONCLUSIONES..... 338

CONCLUSIONS..... 348

BIBLIOGRAFÍA 358

FILMOGRAFÍA 375

RESUMEN

Esta tesis doctoral pretende contribuir a sentar las bases de una metodología etno-fílmica observacional que otorgue centralidad epistemológica a los ritmos corporizados. Dado el objetivo, se propone primero, mediante ejemplos paradigmáticos de la historia de la antropología visual, una revisión crítica sobre la forma en que el cine ha sido ampliamente concebido como herramienta de investigación descorporizada. En el segundo capítulo, la tesis elabora la antropología fenomenológica como una antropología de la corporización, a través de la aplicación empírica, por parte de Thomas Csordas, de las nociones existenciales del ‘cuerpo vivido’ de Merleau-Ponty y el ser-en-el-mundo de Heidegger —nociones previamente orientadas por Luisa Paz Rodríguez Suárez. Una vez desarrollado el cuerpo como epistemología, la tesis vira, en el tercer capítulo, hacia la antropología sensorial, heredera postmoderna de la antropología visual, para explorar su metodología etnográfica sensorial y así constatar que, si bien la corporización no está adecuadamente elaborada para nuestros propósitos, nos ofrece una estructura en la que implementar los desarrollos previos sobre corporización. Con la finalidad de integrar la ritmicidad en la corporalidad, el cuarto capítulo se aproxima a la antropología modal o del ritmo de François Laplantine, quien nos urge a concebir el cuerpo como transformativo y rítmico en lugar de un atributo estático de la existencia (como propone el cartesianismo), proponiendo además que la forma más adecuada de explorarlo es mediante el cine. Finalmente, la tesis alcanza su objetivo en el quinto capítulo, que es reelaborar —mediante el análisis crítico de los principios de estilo del cine observacional— una metodología etno-fílmica observacional en la que el cuerpo rítmico no es solo un objeto a estudiar, sino la vía epistemológica para explorar las actitudes corporizadas y prácticas corporales del etno-cineasta.

Palabras clave (8): antropología visual, antropología sensorial, antropología fenomenológica, antropología del ritmo, corporalidad, etnografía audiovisual, etnografía corporizada, cine observacional.

ABSTRACT

This PhD thesis can be understood as a contribution to lay the foundations of an observational ethno-filmic methodology which epistemologically places embodied rhythms at its core. Given that purpose, the thesis provides firstly, via paradigmatic examples of ethnographic cinema, a critical account on the way film has been used, mainly in a disembodied manner, from the very beginnings of visual anthropology to this day. In the second chapter, the thesis elaborates phenomenological (empirical) anthropology as an anthropology of embodiment, through Thomas Csordas' empirical application of the existential notions of the 'lived body' by Merleau-Ponty and Heidegger's being-in-the-world —notions previously oriented by Luisa Paz Rodríguez Suárez. Once elaborated the centrality of the body as epistemology, the thesis switches, in the third chapter, to sensory anthropology, as the postmodern heir of visual anthropology, to explore its sensory ethnographic methodology which, in showing that embodiment is not rendered adequately for our purposes, provides though the structure upon which the notion of embodiment previously elaborated can be implemented. In order to integrate rhythmicity into corporeality, the fourth chapter approaches the modal anthropology (also referred as 'rhythmic') elaborated by François Laplantine, which urges us to conceive the body as transformative and rhythmical instead of a stagnant property of existence (as posed by Cartesianism), furthermore proposing that the most adequate way of exploring it is by means of filmmaking. Finally, the thesis reaches its original purpose in the fifth chapter, which is to rework —by critically analysing the practice-based principles of observational cinema— an observational ethno-filmic methodology in which the rhythmical body is not only an object to be studied, but the epistemological means to explore embodied attitudes and corporeal practices of the ethno-filmmaker.

Keywords (8): visual anthropology, sensory anthropology, phenomenological anthropology, anthropology of rhythm, corporeality, audiovisual ethnography, embodied ethnography, observational cinema.

INTRODUCCIÓN

Desde una perspectiva antropológico-filosófica, la presente tesis pretende ofrecer una doble fundamentación: por un lado, la de una antropología del ritmo (corporizado) y, por otro, la de su propia metodología ‘etno-fílmica’ mediante el cine observacional. Para comenzar a contextualizar la relevancia de estas fundamentaciones, debemos primero tomar perspectiva, de forma breve. La antropología social y/o cultural, como ciencia social, suele ser concebida como una actividad científica, a la postre teórico-intelectual, generadora de conocimiento (objetivo) que, en su forma moderna¹, se nutre a su vez de un proceso previo de convivencia, intercomunicación e intercambio que denominamos ‘etnografía’², cuya consecución nos lleva de vuelta al plano intelectual.

Ambas, la antropología y su metodología distintiva por excelencia, la etnografía, se desarrollaron durante largo tiempo bajo paradigmas —ya sea el funcionalismo, el estructuralismo o ciertas aproximaciones posestructuralistas y hermenéuticas— que privilegiaban modelos de conocimiento textual adecuados para satisfacer las pretensiones objetivistas de la antropología y la etnografía, al menos hasta el ‘giro reflexivo’ de los años ochenta³. Debido al clima textual y objetivista imperante, las prácticas etnográficas que incluían medios audiovisuales se veían relegadas a los márgenes de una variante disciplinar conocida como antropología visual. En ella, los usos audiovisuales en torno al cuerpo y los sentidos como objetos de estudio, pero sobre todo como epistemologías, eran eludidos o, al menos, encontraban serias resistencias para legitimarse —salvo casos aislados que fueron cambiando la pauta, si bien a contracorriente⁴.

¹ La antropología en su forma moderna surge en los años veinte del siglo pasado con la publicación de *Los Argonautas del Pacífico Occidental* (1922) de Bronislaw Malinowski, quien establece ciertos principios etnográficos todavía vigentes (el trabajo de campo, la observación participante y el estilo de escritura científico-literario). Si hemos enfocado la investigación en la antropología visual anglosajona es porque ha sido y es la predominante hoy en día metodológicamente. Para un análisis histórico de la antropología en España, véase Lisón Tolosana (2001, 2004).

² Esta exploración de la vida práctica de los sujetos investigados, denominada ‘etnografía’, consiste a grandes rasgos en el trabajo de campo —largas estancias conviviendo con los sujetos investigados—, la toma de notas en el cuaderno de campo y la redacción paralela y/o posterior de la etnografía en sí.

³ El giro reflexivo en la antropología social y cultural (Clifford y Marcus 1986), debe comprenderse en el marco de la crisis de representación y autoría en la generación de conocimiento antropológico y etnográfico de los años ochenta del siglo veinte (Howes 2006).

⁴ Como veremos en el primer capítulo, entre las pocas excepciones en los usos audiovisuales etnográficos que, desde los inicios modernos de la disciplina a finales del siglo diecinueve hasta casi finales del siglo veinte, consideraron los sentidos y el cuerpo como objetos de estudio, cabe destacar el segundo volumen de *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Strait* (1901) o *Balinese Character: A*

Así, la antropología visual, como subdisciplina de la social y cultural, operaba sus etnografías bajo los mismos paradigmas textuales que orientaban los intereses teóricos y etnográficos de su disciplina madre, esto es, estructuras de la socialidad o la cultura que no incluían la corporalidad y la sensorialidad ni como objetos de estudio ni como perspectiva epistemológica —se consideraba que la atención sobre la conformación cultural de la percepción sensorial y corporal entrañaba riesgos subjetivistas. De forma similar, los medios audiovisuales empleados en las etnografías de la antropología visual eran concebidos formalmente para ilustrar y explicar la cultura y la socialidad desde un argumentario teórico-textual, sin dejarse seducir por las posibilidades evocativas y los poderes sensibles del cine. Sin embargo, esta situación cambia con el advenimiento de posiciones posmodernas a las ciencias sociales y las humanidades, es decir, con los ‘giros’ corporal, fenomenológico y sensorial a finales del siglo pasado⁵ (Bull 2000; Spinney 2006, 2007; Howes 2006; Ram y Houston 2015).

En efecto, entre finales de los ochenta y principios del siglo veintiuno surgen y se asientan variantes disciplinares como la antropología fenomenológica⁶ y la antropología sensorial, cuyos intereses se centran, respectivamente, en la corporización y la sensorialidad como fenómenos perceptiva y culturalmente interrelacionados. En ese contexto, desde la antropología visual se propuso hace décadas que el cine debía ser ‘deslenguificado’⁷, es decir, debía desembarazarse del modelo textual para alcanzar madurez epistemológica. En este contexto, el cine etnográfico, que producido bajo la antropología visual se regía en por paradigmas objetivistas o cientificistas que marginaban el cuerpo como medio y objeto de conocimiento, pasa a ser considerado, desde la etnografía sensorial, como un medio capaz de atender a la corporalidad y los sentidos no solo en su vertiente cultural, mediante la individualidad del colaborador

Photographic Analysis (1942), entre otros que también se analizarán en el primer capítulo. En el caso del cuerpo y los sentidos como epistemologías pueden mencionarse como excepción a la norma el cine africano corporizado de Jean Rouch, en los cincuenta y sesenta, o la cinta *Forest of Bliss* (1986) de Robert Gardner.

⁵ Véase el subepígrafe 3.1.1 *Los ‘giros’ sensorial y corporal en la antropología en su contexto histórico*.

⁶ Por antropología fenomenológica nos referimos a la antropología que opera en el plano empírico, si bien desde una perspectiva fenomenológica o informada por principios onto-epistemológicos provenientes de la fenomenología (véanse Jackson 1996, Desjarlais y Throop 2011 o Ram y Houston 2015). Estos principios operativos, fenomenológicamente inspirados, serán analizados en el subepígrafe 2.1.3.

⁷ Diez años después de la publicación de su conocido artículo *Iconophobia*, en el que clamaba contra la ‘lenguificación’ del cine etnográfico (Taylor 1996, p. 82), Lucien Castaing-Taylor puso en marcha el SEL (*Sensory Ethnography Lab*) en Harvard, dedicado al impulso del cine etnográfico sensorial y corporizado, institucionalizando así, por primera vez, los giros sensorial, fenomenológico y corporal acaecidos en la antropología de forma gradual a partir del último cuarto del siglo veinte.

filmado, sino también en su dimensión social, en caso de que el foco se dirija a una comunidad. Al ser interpretado en términos de meta-reflexividad e intersubjetividad, el cine etnográfico se muestra además como medio inherentemente experiencial; desde el punto de vista del espectador, es una experiencia a través de otra experiencia; desde la perspectiva del antropólogo que filma, es una experiencia mediada por la cámara.

El cine etnográfico cuenta con varias metodologías de cabecera: la observacional, la participante y la colaborativa, en orden de gradación incremental con respecto a la integración de la visión de los colaboradores en el proceso de producción y, por ende, en el resultado final. En otras palabras, si bien los colaboradores de la investigación suelen tener más capacidad de decisión sobre la representación final en los estilos participante y colaborativo, esto no implica que en el estilo observacional de hoy en día no exista una estrecha relación de confianza y colaboración entre realizador etnográfico y colaboradores. Las diferencias más patentes estriban, por tanto, no solo en la capacidad de decisión de los sujetos colaboradores sobre su propia representación, sino también en la explicitud con que esta colaboración es representada mediante y ante la cámara.

Así, las tres metodologías, cada una en su estilo, son capaces de ofrecer, en mayor o menor grado, una representación experiencial de los mundos de la vida que asimilen y expongan la intersubjetividad y reflexividad propias de un proceso de generación de conocimiento que es, como mínimo, tan artístico e intersubjetivo como científico —en sentido sistemático no-objetivista. Por ello, las metodologías mencionadas están hoy en día consideradas como prácticas etnográficas epistemológicamente legítimas dentro de las antropologías visual, sensorial y fenomenológica —filiación que explicaremos de forma pormenorizada desde diversos ángulos⁸. Esta es la razón por la que proponemos una denominación propia: metodologías etno-fílmicas, es decir, aquellas que emplean, cualquiera de los tres estilos mencionados en su aproximación etnográfica.

⁸ Si bien es cierto que los medios audiovisuales han sido legitimados después de los giros sensorial, corporal y fenomenológico, al concebir la percepción como epistemología no solo válida sino imprescindible —no sin antes haber reconocido que la generación de conocimiento es intersubjetiva (o, como proponemos, inter-objetiva, en el mejor de los casos)—, de estas tres disciplinas solo las antropologías visual y sensorial —esta última mejor preparada al ser poder considerarse una evolución de la visual gracias a su metodología, la etnografía sensorial— establecen claramente un marco teórico para el uso del cine como herramienta de investigación —sin embargo, la etnografía sensorial carece de una sólida fundamentación para la corporalidad y la corporización, centrándose más bien en la sensorialidad, como se argumenta a lo largo de la tesis.

En el caso del cine observacional, este todavía conserva una pátina de cientificismo a causa no solo de su denominación —la visión como sentido privilegiado por el sistema onto-epistemológico heteropatriarcal de las filosofías occidentales—, sino principalmente de las prácticas que en nombre de la objetividad se han llevado a cabo durante el siglo veinte bajo tal denominación. Sin embargo, el estilo observacional atesora también un singular e inherente potencial sensible para representar el ritmo corporizado de la experiencia vivida —que además puede ser entendido como suelo expresivo de las metodologías participante y colaborativa⁹.

En esa representación experiencial, la metodología del cine observacional está especialmente bien equipada para atender al despliegue de la corporalidad y el ritmo corporizado, no solo de los colaboradores de la investigación sino también del propio realizador etnográfico (MacDougall 2006). Sin embargo, las fundamentaciones onto-epistemológicas y antropológicas que atienden al cuerpo y el ritmo no solo se encuentran fragmentadas, sino que además no colocan al cuerpo y al ritmo en una posición central en relación con las prácticas etno-fílmicas. Así, la principal motivación de esta tesis¹⁰ es ofrecer, desde una perspectiva antropológica y filosófica, una fundamentación onto-epistemológica práctica y cohesionada que pueda aportar a las metodologías etno-fílmicas una base reflexiva sobre la que establecer el ritmo corporizado, como epistemología y objeto de estudio. Para ello, la investigación pivota sobre tres bases: la antropología fenomenológica, la antropología sensorial y la antropología modal, cuyas relaciones conviene aclarar, pues ocupan espacios interrelacionados que fundamentan los tres elementos centrales de esta investigación: el cuerpo, la ritmicidad y el cine.

La antropología fenomenológica, surgida de la incursión de la fenomenología en la antropología a finales del siglo veinte¹¹, posiciona la corporización y la corporalidad en el centro de la investigación etnográfica. Así, la antropología fenomenológica ofrece una aproximación a las expresiones corporales y corporizadas de la cultura y la socialidad,

⁹ En el capítulo referente a la metodología defendemos que una mirada atenta y sensible, no impositiva, puede considerarse la base metodológica de cualquier tipo de cine documental (MacDougall 1998, 2006; Lawrence 2020).

¹⁰ Cabe mencionar que existe además un interés personal en fundamentar la corporalidad y la ritmicidad en las metodologías etno-fílmicas, fruto no solo de una íntima pasión antropológica por la forma en que el cine nos interpela rítmica y corporalmente haciéndonos sentir a través de la experiencia de mundos de la vida ajenos al propio, sino también fruto de mi interés como realizador etnográfico formado en la escuela del *Granada Centre for Visual Anthropology* de la Universidad de Mánchester (Reino Unido), lugar y tiempo en que mis horizontes se expandieron de tal forma que espero que esta tesis sea solo el comienzo del viaje.

¹¹ Véase Desjarlais y Throop (2011) o Ram y Houston (2015).

desde una perspectiva en la que el cuerpo es tanto objeto de estudio como epistemología. Por otro lado, a pesar de que la fenomenología ha sido aplicada a los estudios de teoría del cine de ficción y documental¹², el marco de investigación suele ser teórico y en relación con la recepción corporizada y sensorial del espectador¹³. Por tanto, esas elaboraciones no acaban de adecuarse a las prácticas del cine etnográfico, aspecto que, por otro lado, no abunda en la literatura etnográfica de la antropología fenomenológica, cuyas investigaciones etnográficas y elaboración de resultados siguen más bien un modelo textual de difusión del conocimiento. Para obtener, por tanto, un marco metodológico base de implementación de la corporalidad y la corporización elaboradas por la antropología fenomenológica, debemos virar hacia la antropología sensorial.

La antropología sensorial, disciplina heredera de la antropología visual, pero asentada en el siglo veintiuno ya sin vasallaje con respecto a la antropología cultural o social, ofrece un marco teórico general enmarcado en el giro sensorial de las ciencias sociales y las humanidades a finales del siglo veinte —años en los que también se pueden enmarcar los giros corporal y fenomenológico que dan lugar a la antropología fenomenológica. Pues bien, por un lado, la antropología sensorial dirige su atención principalmente a la conformación cultural de los sentidos como objeto de estudio, desatendiendo la corporización al darla por sentada —aspecto que cubríamos con las fundamentaciones de la antropología fenomenológica. Sin embargo, su metodología etnográfica, la etnografía sensorial, es capaz de ofrecernos la base estructural sobre la que implementar las reflexiones sobre corporalidad y corporización obtenidas de la antropología fenomenológica —estructura de la que esta carecía—, pues al ser heredera de la antropología visual conserva, entre sus principios metodológicos, el uso del audiovisual como herramienta legítima de generación de conocimiento antropológico.

En cuanto al ritmo, únicamente la antropología modal desarrollada por François Laplantine propone la ritmicidad como elemento esencial en la comprensión de la experiencia afectiva, sensible y corporal del ser humano¹⁴. Esa atención central al ritmo corporizado lleva al propio autor a denominar su antropología modal, alternativamente,

¹² Véase el influyente trabajo pionero de Sobchack (1992).

¹³ Véase Laura Marks (2000) o Jennifer Barker (2009), quienes se aproximan a la corporalidad desde el campo de teoría del cine; por tanto, un punto de vista eminentemente teórico.

¹⁴ Véanse en profundidad los desarrollos de Laplantine (2014) en torno a la corporalidad rítmica en el capítulo dedicado a la antropología modal.

como ‘del cuerpo’ o ‘del ritmo’¹⁵. Por otro lado, Laplantine sustenta la corporalidad rítmica mediante una exploración lingüístico-semántica que escarba en la tradición filosófica occidental para desvirtuar el estatismo del dualismo cartesiano, a la vez que destaca las filosofías de Spinoza, Bataille y Bastide sobre lo transformativo. En base a esta exploración el autor no solo desarrolla diversas nociones de suma importancia para nuestra fundamentación del ritmo corporal, sino que además las enmarca mediante el cine como herramienta de representación. Sin embargo, debido a que la fundamentación que Laplantine hace de la antropología del ritmo es en efecto singular y personal (aunque brillante), y dado que la ritmicidad corporal es aproximada metodológicamente mediante el cine como herramienta de representación (si bien sensible) en lugar de como método etnográfico, seguimos necesitando, respectivamente, la sistematicidad que aporta la antropología fenomenológica para fundamentar la corporalidad, y la etnografía sensorial para enmarcar metodológicamente tal fundamentación —si bien enriquecida con la ritmicidad que aporta la antropología modal o del ritmo.

En definitiva, estas tres perspectivas, que se solapan de una u otra manera, son capaces de aportar matices y ángulos diferentes sobre las cuestiones centrales a esta tesis: el cuerpo, la ritmicidad y el método etno-fílmico. Debido a que ninguna agota por sí misma ninguno de estos objetos, todas ellas se muestran indispensables para la elaboración de esta investigación. Así, estas tres antropologías aportan los desarrollos necesarios para una fundamentación etno-fílmica sobre lo rítmico y lo corporal; habida cuenta que, a su vez, el cine se constituye en torno a la conjugación de dos ingredientes principales, según el cineasta ruso Andréi Tarkovsky, cuerpos y tiempo¹⁶.

La exposición de las diferentes perspectivas sigue la lógica de una por bloque, si bien con una elaboración interrelacionada entre ellos, mientras el orden de exposición de los capítulos sigue una trayectoria de concreción metodológica¹⁷. Es decir, tenemos tres partes claramente diferenciadas, una para cada antropología mencionada. Además,

¹⁵ En el modelo coreográfico del cuerpo, la ritmicidad gestual es un elemento constitutivo esencial (Laplantine 2014).

¹⁶ Véase Tarkovsky (2003).

¹⁷ Si proponemos este orden expositivo es debido, principalmente, a que la fenomenología vista en primera instancia sirve para comprender no solo las carencias del sistema onto-epistemológico imperante durante buena parte del siglo veinte en torno a las prácticas etnográficas audiovisuales desarrolladas en el primer capítulo, sino también porque las elaboraciones fenomenológicas sirven para comprender los desarrollos de la antropología sensorial que con frecuencia citan a fenomenólogos cuyas elaboraciones ya tendrán un marco de comprensión previamente establecido, gracias precisamente a haber visto la antropología fenomenológica antes que la sensorial.

tenemos un capítulo previo, el primero, en el que se analizan, desde una perspectiva antropológico-filosófica, prácticas cinematográficas concretas de la antropología visual a lo largo del siglo veinte, y un capítulo final, previo a las conclusiones, en el que se fundamenta propiamente la metodología propuesta. Este primer capítulo sirve para explicitar que la antropología visual, hasta los giros de paradigma mencionados a finales del siglo veinte, basó sus elaboraciones etnográficas audiovisuales en un modelo textual/descriptivo¹⁸ —con excepciones que, a pesar de la oposición disciplinar o institucional, hicieron avanzar la disciplina hasta su forma actual, como antropología sensorial— que se aproximaba al cuerpo o la sensorialidad de forma objetivista, es decir, sin tenerlos en cuenta como epistemologías, o bien directamente no otorgaba centralidad al cuerpo o la sensorialidad en sus investigaciones sobre cultura y socialidad.

En el segundo capítulo, dada la complejidad de ciertas elaboraciones fenomenológicas y su transposición al plano empírico de la antropología, se aborda la antropología fenomenológica de la siguiente forma. Primero, hemos elaborado una introducción a la fenomenología y sus dos corrientes principales: la fenomenología trascendental de Husserl, si bien vista en perspectiva, con el sujeto trascendental y la intencionalidad que consagra la relación epistemológica entre mente y mundo, y la fenomenología hermenéutica de Heidegger, quien al preguntarse ontológicamente por el ser del ser humano reorienta existencialmente la intencionalidad hacia la mundanidad del ser-ahí (*Dasein*) —que es el ser-en-el-mundo, comprendido existencialmente, como constituido recíproca y precomprensivamente mediante su praxis vital en el mundo¹⁹.

El giro ontológico propuesto por Heidegger mediante su analítica existencial no solo supone la mera superación filosófica de la relación sujeto-mundo, sino que tiene consecuencias prácticas, en esta investigación, para el análisis empírico, ya sea mediante el cine o la escritura, de la experiencia corporal preobjetiva. Así, una vez desarrollada una comprensión mínima de la fenomenología, abordaremos las tipologías de antropología fenomenológica. En este subepígrafe aprovecharemos para cuestionar las aplicaciones empíricas de la epojé y la reducción —procedimientos del método trascendental— en la literatura actual de la antropología fenomenológica²⁰. Para finalizar la primera sección

¹⁸ Véase MacDougall (1998, 2006).

¹⁹ Véase Rodríguez Suárez (2012b, 2016, 2019).

²⁰ Véanse Bidney (1973), Jackson (1996), Desjarlais y Throop (2011), Ram y Houston (2015) o Pedersen (2020) para la aplicación empírica de la epojé y la reducción. Para rebatir (y comprender) estos usos de la

del segundo capítulo, veremos los principios operativos de la antropología (fenomenológica) —inspirados en los puntos en común entre las diferentes corrientes fenomenológicas— entre los que destaca el anti-intelectualismo, así como la atención a la operatividad preobjetiva del cuerpo vivido a nivel experiencial. En la segunda sección, veremos el *corps propre* de Merleau-Ponty —que corporiza de forma explícita la noción ‘ser-en-el-mundo’²¹— mediante la aproximación de Thomas Csordas, quien establece un marco de comprensión empírica para la relación constitutiva y precomprensiva que presentan las nociones de Merleau-Ponty y Heidegger²² —respectivamente, el cuerpo vivido como nexo existencial de significación del mundo para el ser humano, y el ser-en-el-mundo como paradigma no-representacional, de utilidad para elaborar la metodología.

El tercer capítulo se centra primero en desarrollar el marco que da lugar al giro sensorial del que surge la antropología sensorial. A continuación, se desarrolla un interesante debate en torno a la denominación de la disciplina (¿antropología sensorial o de los sentidos?) que sirve no solo para terminar de apuntalar el marco objetual y epistemológico en el que opera la disciplina, sino también para evidenciar aquella falta de fundamentación en la corporización de la sensorialidad que hemos mencionado. Una vez aclarados los debates de contexto, pasaremos a ver las diferencias entre los métodos etnográficos de las etnografías clásicas y los principios de la etnografía sensorial según Sarah Pink²³. De esta forma, habremos clarificado la estructura en la que implementar los desarrollos de Csordas vistos en torno a la corporización y en los que habría que integrar la ritmicidad corporal que desarrolla Laplantine (2014).

Por ello, el cuarto capítulo, elabora la antropología modal, del cuerpo o del ritmo de Laplantine. Así, el pensamiento sensible (*la pensée sensible*) que da lugar a un modelo coreográfico del cuerpo que a su vez concibe el lenguaje como flexión de la corporalidad,

epojé y la reducción seguiremos, principalmente, a Zahavi (2019b) y San Martín (1992, 2008), e indirectamente las elaboraciones de Rodríguez Suárez (2012b, 2016, 2019) que tratan el giro ontológico heideggeriano.

²¹ Si bien la noción de ser-en-el-mundo y sus derivadas como el ser-a-la-mano (*Zuhanden*), está intrínsecamente corporizadas, Heidegger no los explicita en *Ser y Tiempo* (1927) (Zahavi 2019a), por razones que aclara Rodríguez Suárez (2012b) y que veremos en el subepígrafe 2.2.1.

²² En un subepígrafe dedicado veremos los desarrollos de Rodríguez Suárez (2012a, 2012b, 2016, 2019) que permiten comprender mejor el cambio no explicitado por Csordas entre la noción de preobjetividad de Merleau-Ponty (1990) y el ser-en-el-mundo de Heidegger (1994).

²³ Ampliamente citado, el manual de etnografía sensorial de Sarah Pink, *Doing Sensory Ethnography* (2015) ofrece una sistematicidad adecuada para nuestros intereses.

es decir, el lenguaje como sujeto²⁴, será desarrollado de forma pormenorizada, dada su importancia para una fundamentación del ritmo corporizado, junto a la aproximación de Laplantine a un tipo de pensamiento sensible que denomina ‘cinematográfico’ en el que el ritmo también está involucrado. A su vez, analizaremos los aspectos más relevantes del inacabado proyecto ritmo-analítico de Henri Lefebvre²⁵, quien sienta las bases del análisis rítmico de la cotidianidad, si bien desde una perspectiva que se aleja de los intereses de esta investigación debido a su oscilación entre la perspectiva objetivista y la subjetiva.

El quinto y último capítulo aborda por fin la metodología del cine observacional. Primero, se elaboran pormenorizadamente las epistemologías y modelos de conocimiento imperantes en la antropología. A continuación, la investigación se centra en desarrollar de forma comparativa las colisiones entre el modelo sensible y el modelo textual en la elaboración de conocimiento antropológico. En tercer lugar, nos aproximamos, en base a lo desarrollado en los capítulos anteriores, a una comprensión fenomenológica —corporal y corporizada —del cine observacional. Y, por último, aprovecharemos las reflexiones anteriores para discutir de forma crítica los principios de estilo del cine observacional desde una perspectiva pragmática, enriquecida con los desarrollos previos sobre corporalidad y ritmo, que permita conocer de qué forma puede el antropólogo visual, sensorial o corporal, aplicar la corporización y la ritmicidad en sus prácticas etnográficas llevadas a cabo mediante herramientas audiovisuales.

Por último, cabe mencionar que el destinatario ideal de esta investigación es el antropólogo que busque incorporar a sus investigaciones audiovisuales una perspectiva corporal y rítmica, lo que modula y encauza el texto en un sentido pedagógico. En definitiva, el lector está ante una tesis que busca, primero, una fundamentación clara y concisa de las elaboraciones que emplazan el cuerpo y el ritmo en el centro de las prácticas etno-fílmicas y, segundo, hacerse entender mediante la reflexión crítica del sistema onto-epistemológico operativo tanto en el pasado como en el presente de la antropología como ciencia empírica.

²⁴ Laplantine (2014) realiza básicamente una reconversión de las epistemologías tradicionales platónico-cartesianas transformando sus activos principales, la razón y el lenguaje, en pensamiento sensible y el lenguaje como sujeto.

²⁵ Véase Lefebvre (2004 [1992]).

INTRODUCTION

From an anthropological-philosophical perspective, this thesis aims to offer a double foundation: on the one hand, that of an anthropology of (embodied) rhythm and, on the other hand, that of its own ‘ethno-filmic’ methodology through embodied observational cinema. To begin to contextualise the relevance of these foundations, we must first briefly take perspective. Social and/or cultural anthropology, which we frame institutionally in the branch of social sciences, is usually conceived as a scientific, ultimately theoretical-intellectual, knowledge-generating (objective) activity. However, the knowledge generated by anthropology, in its modern form²⁶, is in turn nourished by a previous process of coexistence, intercommunication and exchange that we call ‘ethnography’²⁷, the achievement of which brings us back to the intellectual plane.

Both anthropology and its distinctive methodology par excellence, ethnography, developed for a long time under paradigms —be it functionalism, structuralism or certain post-structuralist and hermeneutic approaches— that privileged a model of textual knowledge which proved adequate to satisfy the objectivist pretensions of anthropology and ethnography, at least until the ‘reflexive turn’ of the 1980s²⁸. Due to the prevailing textual and objectivist climate, ethnographic practices involving audiovisual media were relegated to the margins of a disciplinary variant known as visual anthropology. In it, the audiovisual uses of the body and the senses as objects of study, but above all as epistemologies, were avoided or, at least, encountered serious resistance in gaining legitimacy —apart from isolated cases that gradually changed the pattern, albeit against the tide, as we shall see in the first chapter²⁹.

²⁶ Anthropology in its modern form emerged in the 1920s with the publication of Bronislaw Malinowski’s *The Argonauts of the Western Pacific* (1922), who established certain ethnographic principles still in force today (fieldwork, participant observation and a scientific-literary writing style). If we have focused our research on Anglo-Saxon visual anthropology, it is because it has been and still is the predominant methodological approach. For a historical analysis of anthropology in Spain, please see Lisón Tolosana (2001, 2004).

²⁷ This exploration of the practical life of the research subjects, called ‘ethnography’, consists broadly of fieldwork —long stays living together with the research subjects— note-taking in the field notebook and the simultaneous and/or subsequent writing of the ethnography itself.

²⁸ The reflexive turn in social and cultural anthropology (Clifford and Marcus 1986) must be understood in the context of the crisis of representation and authorship in the generation of anthropological and ethnographic knowledge in the 1980s (Howes 2006).

²⁹ Among the few exceptions in ethnographic audiovisual uses that, from the modern beginnings of the discipline at the end of the nineteenth century until almost the end of the twentieth century, considered the

Thus, visual anthropology, as a sub-discipline of social and cultural anthropology, operated its ethnographies under the same textual paradigms that guided the theoretical and ethnographic interests of its parent discipline, that is, structures of sociality or culture that did not include corporeality and sensoriality either as objects of study nor as epistemological perspective —attention to the cultural shaping of sensory and bodily perception was considered to entail subjectivist risks. Similarly, the audiovisual media used in the ethnographies of visual anthropology were formally conceived to illustrate and explain culture and sociality from a theoretical-textual position, avoiding thus being seduced by the evocative possibilities and sensory powers of film. However, this situation changed with the advent of postmodern perspectives in the social sciences and humanities, i.e. with the corporeal, sensory, phenomenological turns at the end of the last century³⁰ (Bull 2000; Spinney 2006, 2007; Howes 2006; Ram and Houston 2015).

Indeed, between the late eighties and the beginning of the twenty-first century, disciplinary variants such as phenomenological (empirical) anthropology and sensorial anthropology, whose interests focus, respectively, on embodiment and sensoriality understood as interrelated phenomena, both perceptually and culturally, emerged and took root. On the other hand, from a particular strand of visual anthropology it was proposed, decades ago, that cinema should avoid ‘linguification’³¹, that is, it should disengage from the textual model in order to reach epistemological maturity. In this context, ethnographic film, which produced under visual anthropology was governed by objectivist or scientific paradigms that marginalised the body as a medium and object of knowledge, comes to be considered, from a sensory ethnography perspective, as a medium capable of attending to corporeality and the senses not only in its cultural aspect, through the individuality of the ethnographic collaborator filmed, but also in its social dimension. Additionally, when interpreted in terms of meta-reflexivity and

senses and the body as objects of study, noteworthy works are the second volume of *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Strait* (1901) or *Balinese Character: A Photographic Analysis* (1942), among others that will also be analysed in the first chapter. In the case of the body and the senses as epistemologies, the African embodied cinema of Jean Rouch in the 1950s and 1960s, or Robert Gardner’s *Forest of Bliss* (1986) can be mentioned as exceptions to the norm.

³⁰ See sub-section 3.1.1 *The sensory and bodily turns in anthropology in their historical context*.

³¹ Ten years after the publication of his well-known article *Iconophobia*, in which he railed against the ‘linguification’ of ethnographic film (Taylor 1996, p. 82), Lucien Castaing-Taylor launched the SEL (Sensory Ethnography Lab) at Harvard, dedicated to the promotion of sensory and embodied ethnographic film, thus institutionalising, for the first time, the sensory, phenomenological and corporeal turns that had been gradually taking place in anthropology since the last quarter of the twentieth century.

intersubjectivity, ethnographic film shows itself as an inherently experiential medium: from the point of view of the viewer, it is an experience through another experience; from the perspective of the anthropologist filming, it is an experience mediated by the camera.

Ethnographic filmmaking has a number of headline methodologies: observational, participant and collaborative, in order of incremental gradation regarding the integration of the collaborators' vision into the production process and thus into the final outcome. However, while research collaborators tend to have more say over the final representation in the participant and collaborative styles, this does not imply that in today's observational style there is not a close relationship of trust and collaboration between ethnographic maker and collaborators. The most obvious differences lie, therefore, not only in the decision-making capacities of the collaborating subjects over their own representation, but also in the explicitness with which this collaboration is represented, or can be inferred, in the resulting film.

Thus, all three methodologies, each in its own style, are able to offer, to a greater or lesser degree, an experiential representation of life-worlds that assimilate and expose the intersubjectivity and reflexivity inherent in a process of knowledge generation that is at least as artistic and intersubjective as it is scientific—in a systematic, non-objectivist sense. For this reason, these methodologies can be today considered as epistemologically legitimate ethnographic practices within visual, sensorial and phenomenological anthropologies—a filiation that we will explain in detail from different angles³². This is the reason why we propose to call them 'ethno-filmic', that is, filmic methodologies that employ any of the three mentioned styles in their ethnographic approach.

In the case of observational cinema, it still retains a patina of scientism not only because of its denomination—vision as a sense privileged by the heteropatriarchal onto-epistemological system of Western philosophies—but mainly because of the practices that in the name of objectivity have been carried out during the twentieth century under

³² While it is true that the audiovisual media have been legitimised after the sensorial, corporeal and phenomenological turns, by conceiving perception as an epistemology that is not only valid but indispensable—not without first having recognised that the generation of knowledge is intersubjective (or, as we propose, inter-objective, at best)—, among these three disciplines only visual and sensorial anthropology—the latter being better prepared as it can be considered an evolution of visual anthropology thanks to its methodology, sensory ethnography—clearly establish a theoretical framework for the use of film as a research tool—however, sensory ethnography lacks a solid grounding for corporeality and embodiment, focusing rather on sensoriality, as argued throughout the thesis.

such a denomination. However, the observational style also treasures an inherent and singular sensitive potential to represent the embodied rhythms of lived experience — a style which can also be understood as the expressive ground of participant and collaborative methodologies³³.

In this experiential representation, observational film methodology is particularly well equipped to attend to the deployment of embodied corporeality and rhythm, not only of the research collaborators but also of the ethnographic filmmaker (MacDougall 2006). However, onto-epistemological, and anthropological foundations that attend to the body and rhythm are not only fragmented, but also fail to place the body and rhythm in a central position in relation to ethno-filmic practices. Thus, the main motivation of this thesis³⁴ is to offer, from an anthropological and philosophical perspective, a practical and cohesive onto-epistemological foundation that can provide ethno-filmic methodologies with a reflexive basis upon which to establish embodied rhythm as an epistemology and object of study. To this end, the thesis pivots on three bases: phenomenological anthropology, sensorial anthropology, and modal anthropology (or anthropology of rhythm), whose relationships should be clarified in an introductory way, as they occupy interrelated spaces that underpin the three central elements of this research: the body, rhythmicity, and cinema.

Phenomenological (empirical) anthropology, which emerged from the incursion of phenomenology into anthropology at the end of the twentieth century³⁵, places embodiment and corporeality at the centre of ethnographic research. Thus, phenomenological anthropology offers an approach to bodily and embodied expressions of culture and sociality, from a perspective in which the body is both an object of study and an epistemological via to knowing. On the other hand, although phenomenology has been applied to studies of fiction and documentary film theory³⁶, those research

³³ In the chapter on methodology, we argue that an attentive and sensitive, non-imposing gaze can be considered the methodological basis of any kind of documentary filmmaking (MacDougall 1998, 2006; Lawrence 2020).

³⁴ It should be noted that there is also a personal interest in grounding corporeality and rhythmicity in ethno-filmic methodologies, the fruit not only of an intimate anthropological passion for the way in which film apprehends us rhythmically and corporeally, making us feel through the experience of life-worlds outside our own, but also the fruit of my interest as an ethnographic filmmaker trained at the school of the Granada Centre for Visual Anthropology at the University of Manchester (UK), a place and time in which my horizons expanded in such a way that I hope this thesis is only the beginning of the journey.

³⁵ See Desjarlais and Throop (2011) or Ram and Houston (2015).

³⁶ See the influential pioneering work by Sobchack (1992).

frameworks are usually theoretical and in relation to the embodied and sensorial reception of the spectator³⁷. Therefore, these elaborations are not fully significant in relation to the practices of the ethno-filmmaker, an aspect that, moreover, is not sufficiently reflected in the ethnographic literature of phenomenological anthropology, whose ethnographic research and elaboration of results follow rather a textual model of knowledge dissemination. In order to obtain, therefore, a methodological framework upon which to implement the phenomenological anthropology elaborations on corporeality and embodiment, we must turn towards sensory anthropology.

Sensory anthropology, in many senses a discipline heir of visual anthropology, but established in the twenty-first century and no longer in vassalage to cultural or social anthropology, offers a general theoretical structure framed within the sensory turn in the social sciences and humanities at the end of the twentieth century —years in which we can also frame the corporeal and phenomenological turns that give rise to phenomenological anthropology. Thus, on the one hand sensory anthropology directs its attention mainly to the cultural shaping of the senses as an object of study, neglecting embodiment by taking it for granted —an aspect that we cover with the elaborations on the body by phenomenological anthropology. However, its ethnographic methodology, sensory ethnography, is capable, on the other hand, of offering the structural basis upon which to implement the reflections on corporeality and embodiment obtained from phenomenological anthropology —a structure this lacked. Moreover, partly due to being an heir of visual anthropology, sensory ethnography retains among its methodological principles the use of audiovisual media as legitimate tools for the generation of anthropological knowledge —embodied, in our case.

As for rhythm, only the modal anthropology developed by François Laplantine proposes rhythmicity as an essential element in the understanding of the affective, sensitive, and bodily experience of the human being³⁸. This central attention to embodied rhythm leads the author to name his modal anthropology, alternatively, ‘of the body’ or ‘of rhythm’³⁹. On the other hand, Laplantine sustains rhythmic corporeality through a

³⁷ See Laura Marks (2000) or Jennifer Barker (2009), who (both) approach corporeality from the field of film theory; thus, from an eminently theoretical point of view.

³⁸ See Laplantine’s (2014) in-depth developments on rhythmic corporeality in the chapter on modal anthropology.

³⁹ In the choreographic model of the body, gestural rhythmicity is an essential constitutive element (Laplantine 2014).

linguistic/semantic exploration that digs into the Western philosophical tradition to undermine the statism of Cartesian dualism, while highlighting the philosophies of Spinoza, Bataille and Bastide on the transformative. Based on this exploration, the author not only develops various notions of great importance for our elaborations on bodily rhythms, but also frames them by means of film as a research tool. However, because of Laplantine's grounding of rhythmic corporeality is quite unique and personal (yet brilliant), and given that it is methodologically approached through film as a representation rather than as an ethnographic method, we still need, respectively, the systematic approach of phenomenological anthropology to ground corporeality, and that of sensory ethnography to methodologically frame such grounding —although already enriched with the rhythmicity provided by his modal anthropology.

Ultimately, these three perspectives, which overlap in one way or another, can bring different nuances and angles to the questions that are central to this thesis: the body, rhythmicity, and the ethno-filmic method. Since none of them exhausts by itself any of these objects, all of them are indispensable for the elaboration of this investigation. Thus, these three anthropologies provide the necessary developments for an ethno-filmic foundation on the rhythmic and the corporeal; also given that, in turn, cinema is constituted around the conjugation of two main ingredients, according to the Russian filmmaker Andrei Tarkovsky, bodies and time⁴⁰. Thus, let us now take a very brief look at the content of the chapters —it should be noted here that all chapters have a short introduction that contextualises each of them.

The exposition of the different perspectives follows the logic of one per block, although with an interrelated elaboration between them, while the order of exposition of the chapters follows a trajectory of methodological concreteness⁴¹. In other words, we have three clearly differentiated parts, one for each anthropology mentioned. In addition, we have a previous chapter, the first, in which we analyse, from an anthropological-philosophical perspective, some of the most relevant cinematographic practices of visual

⁴⁰ See Tarkovsky (2003).

⁴¹ If we propose this expository order, it is mainly because seeing phenomenology in the first place serves to understand not only the shortcomings of the onto-epistemological system that prevailed, for much of the twentieth century, around the audiovisual ethnographic practices developed in the first chapter, but also because some phenomenological elaborations serve to understand the developments of sensory anthropology that often cite phenomenologists whose elaborations will already have a previously established framework of understanding, thanks precisely to having seen phenomenological anthropology before sensory anthropology.

anthropology throughout the twentieth century, and a final chapter, prior to the conclusions, in which the proposed observational ethno-filmic methodology is properly grounded. This first chapter serves to make explicit that visual anthropology, until the paradigm shifts mentioned at the end of the twentieth century, based its audiovisual ethnographic elaborations on a textual/descriptive model⁴² —with exceptions that, despite disciplinary or institutional opposition, helped to push forward the discipline to its current form as sensory anthropology—, a model which approached the body or sensoriality in an objectivist way, i.e. either without taking them into account as epistemologies, or not giving centrality to the body or sensoriality in its approaches to culture or sociality.

In the second chapter, given the complexity of certain phenomenological elaborations and their transposition to the empirical level of anthropology, we approach phenomenological anthropology in the following way. First, we have elaborated an introduction to phenomenology and its two main currents: Husserl's transcendental phenomenology, seen in perspective, with the transcendental subject and intentionality enshrining the epistemological relation between mind and world, and Heidegger's hermeneutic phenomenology, who by ontologically questioning the being of the human being existentially redirects intentionality towards the worldliness of being-there (*Dasein*) —which is the being-in-the-world, existentially understood, as reciprocally and pre-comprehensively constituted through its vital praxis in the world⁴³.

The ontological turn proposed by Heidegger through his existential analytic not only implies the mere philosophical overcoming of the subject-world relation, but has practical consequences, in this research, for the empirical analysis, whether through film or writing, of pre-objective bodily experience. Thus, once a minimal understanding of phenomenology has been developed, we will address the typologies of phenomenological (empirical) anthropology. In this sub-section we will take the opportunity to question the multiple mentions of epoché and reduction —procedures of the transcendental method— in the current literature of phenomenological (empirical) anthropology⁴⁴. To conclude the

⁴² See MacDougall (1998, 2006).

⁴³ See Rodríguez Suárez (2012b, 2016, 2019).

⁴⁴ See Bidney (1973), Jackson (1996), Desjarlais and Throop (2011), Ram and Houston (2015) or Pedersen (2020) for the empirical application of epoché and reduction. To refute (and understand) these uses of epoché and reduction we will mainly follow Zahavi (2019b) and San Martín (1992, 2008), and indirectly the elaborations of Rodríguez Suárez (2012b, 2016, 2019) dealing with the Heideggerian ontological turn.

first section of the second chapter, we will look at the operative principles of (phenomenological) anthropology —inspired by the common topics between the different phenomenological currents— among which ‘anti-intellectualism’ stands out, as well as the attention to the pre-objective operativity of the lived body at an experiential level. In the second section of the same (second) chapter we will look at Merleau-Ponty’s pre-objective, proper or lived body (*corps propre*) —which explicitly embodies the notion of being-in-the-world⁴⁵— through the approach of Thomas Csordas, who establishes a framework of empirical understanding for the constitutive and pre-comprehensive relationship present in the notions developed by Merleau-Ponty and Heidegger⁴⁶ — respectively, the lived body as an existential nexus of meaning and sense within the world, and being-in-the-world as a non-representational paradigm, which will be useful to elaborate the methodology in the last chapter.

The third chapter focuses first on developing the framework that gives rise to the sensory turn from which sensory anthropology emerges. This is followed by an interesting debate around the labelling of the discipline (sensory anthropology or anthropology of the senses?) which serves not only to further underpin the objectual and epistemological framework within which the discipline operates, but also to highlight the lack of grounding in the embodiment of sensoriality that we have aforementioned. Once the contextual debates have been clarified, we will move on to look at the differences between the ethnographic methods of classical ethnographies and the principles of sensory ethnography according to Sarah Pink⁴⁷. In this way, we will have the structure upon which to implement the developments around embodiment and in which the bodily rhythmicity developed by Laplantine (2014) will be integrated.

Thus, the fourth chapter elaborates Laplantine’s modal anthropology, of the body or of rhythm. Thus, the sensible thinking (*la pensée sensible*) that gives rise to a choreographic model of the body that consequently conceives language as a flexion of

⁴⁵ Although the notion of being-in-the-world and its derivatives, such as being-to-the-hand (*Zuhanden*), are intrinsically embodied, Heidegger does not make them explicit in *Being and Time* (1927) (Zahavi 2019a), for reasons clarified by Rodríguez Suárez (2012b) which we will see in sub-section 2.2.1.

⁴⁶ In a dedicated sub-section we will look at the developments by Rodríguez Suárez (2012a, 2012b, 2016, 2019) that allow us to better understand the non-explicit shift made by Csordas between Merleau-Ponty’s notion of pre-objectivity (1990) and Heidegger’s being-in-the-world (1994).

⁴⁷ Widely cited, Sarah Pink’s sensory ethnography handbook, *Doing Sensory Ethnography* (2015) offers a systematicity appropriate to our interests.

corporeality, that is, the language as subject⁴⁸, will be developed in detail, given its importance for a foundation of embodied rhythm, together with Laplantine's approach to a sub-type of sensible thinking that he calls 'cinematographic' in which rhythm is also involved. In turn, we will analyse the most relevant aspects of the unfinished rhythm-analytical project of Henri Lefebvre⁴⁹, who lays the foundations for the rhythmic analysis of everyday life, albeit from a perspective that is slightly removed from the interests of this research due to its oscillation between the objective and the subjective.

The fifth and final chapter finally deals with the methodology of observational filmmaking. First, the prevailing epistemologies and models of knowledge in anthropology are elaborated in detail. Next, the research focuses on the comparative development of the collisions between the sensitive model and the textual model in the elaboration of anthropological knowledge. Thirdly, we approach, based on what has been developed in the previous chapters, a phenomenological understanding —corporeal and embodied— of observational cinema. And finally, we will use the previous reflections to critically discuss the principles of observational film style from a pragmatic perspective, enriched with previous developments on corporeality and rhythm, which will allow us to understand how the visual, sensorial, or bodily anthropologist can apply corporeality and rhythmicity in their ethnographic practices carried out through audiovisual tools.

Finally, it is worth mentioning that the ideal addressee of this research is the anthropologist who seeks to incorporate a bodily and rhythmic perspective into his or her audiovisual research, purpose which in turn modulates and channels the text in a pedagogical sense. In short, the reader is faced with a thesis that seeks, first, a clear and concise foundation of the elaborations that place the body and rhythm at the centre of ethno-filmic practices and, second, to make itself understood through a critical reflection of the onto-epistemological system operative both in the past and present of anthropology as empirical science.

⁴⁸ Laplantine (2014) basically reconverts traditional Platonic-Cartesian epistemologies by transforming their main assets, reason and language, into sensible thinking and language as subject.

⁴⁹ See Lefebvre (2004 [1992]).

CAPÍTULO UNO: De la antropología visual a la antropología de la corporalidad y la sensorialidad: una aproximación histórico-filosófica

Resumen de los contenidos y estructura

En este capítulo trazaremos la trayectoria histórica de la antropología visual, analizando con detenimiento las prácticas etnográficas en relación con sus herramientas metodológicas por excelencia —la cámara y el micrófono—, a la vez que analizaremos los principales paradigmas científicos que enmarcan la disciplina y, por tanto, dominan sus prácticas etnográficas audiovisuales. Así, en lo que sigue abordaremos, mediante una serie de ejemplos paradigmáticos del cine etnográfico desde sus inicios hasta la actualidad, los usos explícitos que ha tenido la cámara como herramienta antropológica, mientras exploramos, en paralelo, los paradigmas que fijan las prácticas audiovisuales etnográficas, esto es, las epistemologías y ontologías reinantes en el momento de producción de tales trabajos audiovisuales.

Esta segunda tarea, que llevaremos a cabo en paralelo a la primera, será realizada desde la perspectiva de una antropología filosófica que, siguiendo a Javier San Martín (2013, 2015), nos permite, primero, reflexionar sobre las condiciones de posibilidad del conocimiento científico y, segundo, gracias a lo anterior, reconocer que las epistemologías de la antropología visual a menudo entraban en conflicto con el potencial epistemológico del cine. En última instancia, explorar las ontologías, y las epistemologías que fijan las prácticas audiovisuales etnográficas nos permitirá, por un lado, comprender que la antropología visual operó dominada desde sus inicios, al igual que su disciplina madre, la antropología social y/o cultural, por una tradición onto-epistemológica de corte objetivista. Por otro lado, este análisis desde la antropología filosófica nos permitirá poner en contexto los desarrollos de los próximos capítulos, orientados a desarrollar las posibilidades epistemológicas de una metodología etno-fílmica que integre una concepción corporizada y rítmica del ser humano y del mundo.

El trayecto planteado será realizado en tres fases históricas: primero, aproximándonos a los usos de los medios audiovisuales en los orígenes de la antropología

como ciencia moderna —es necesario acercarnos a su génesis para comprender la trayectoria posterior. A continuación, continuaremos con la elaboración de esta trayectoria hasta nuestros días mediante el estudio de ejemplos etno-cinematográficos concretos cuyas prácticas operaban bajo los paradigmas del funcionalismo de Malinowski y Radcliffe-Brown, y el posterior estructuralismo de Lévi-Strauss, lo que nos revelará las epistemologías y ontologías dominantes de una antropología visual que, podemos adelantar, ha estado limitada, hasta las dos últimas décadas del siglo veinte, por una concepción de las ciencias sociales influida en gran medida por un sistema onto-epistemológico cartesiano (Csordas 1990; Laplantine 2014; San Martín 2016; *et al.*). Posteriormente, veremos que ciertos trabajos audiovisuales, como los de Jean Rouch o Robert Gardner, que emplearon, a contracorriente, nuevos paradigmas corporizados que facilitaron la reformulación de la antropología visual y su refundación en antropología sensorial⁵⁰.

1.1 Las primeras prácticas etnográficas visuales: la expedición al estrecho de Torres

Para comenzar, cabe destacar que la relativamente reciente concepción de la corporalidad y la sensorialidad como categorías epistemológicas que dan acceso al conocimiento antropológico acerca no solo del mundo cultural, sino también, acerca de sí mismas en tanto que construcciones culturales, ha provocado la *restauración* de los medios audiovisuales como herramienta de investigación antropológica. Nótese que nos referimos a ‘restauración’, y no instauración, debido a que el uso de medio visuales y sonoros por parte de la antropología, así como la consideración de los sentidos y el cuerpo como objetos de estudio, aunque no como epistemologías, cuenta con una larga trayectoria que se remonta a los inicios mismos de la antropología en su forma moderna,

⁵⁰ Si bien veremos la relación entre antropología sensorial y antropología visual en el capítulo dedicado a la sensorial, podemos adelantar aquí una breve definición de la antropología sensorial. Hoy en día se entiende la antropología sensorial como aquella rama de la antropología cuyo campo fundamental de estudio es, en pocas palabras, la experiencia sensorialmente corporizada y afectiva del ser humano en relación con el mundo en un contexto sociocultural dado. Lejos de ser considerada una dimensión ahistórica o precultural, esta sensorialidad no es solo comprendida como conformada histórica y culturalmente (Classen 1997, 2014) sino que, a su vez, es concebida dualmente, como objeto de estudio y como medio de investigación que se estudia a sí misma (Howes 2016).

entre finales del siglo diecinueve y principios del veinte; unos inicios que además coinciden con el nacimiento de la fenomenología y el cine de forma prácticamente simultánea⁵¹.

Así, en la tradición anglosajona algunos investigadores han dado en fundar los inicios de la antropología visual, e incluso sensorial, en conjunción con los de su disciplina madre, la antropología social y/o cultural (Grimshaw 2001; Howes 2016; Schäuble 2018). De esta forma, David Howes sostiene que “toda antropología fue antropología sensorial en el inicio” (2016, p. 174, trad. del a.)⁵², haciendo referencia al período comprendido entre 1898 y 1922. La primera fecha corresponde con el año en que una expedición antropológica, liderada por Alfred Cort Haddon y patrocinada por la Universidad de Cambridge (Reino Unido), bien pertrechada de aparejos, medidores y hasta un cinematógrafo, llegó al estrecho de Torres (entre Papúa-Nueva Guinea y Australia). Esta expedición, y la etnografía resultante compilada bajo el título general de ‘*Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Strait*’⁵³ —en adelante, ‘Reports’—, es la primera empresa antropológica conocida que realizó trabajo de campo bajo un método científico⁵⁴ —o más bien científicista, como descubriremos. Entre sus objetivos había, además de investigaciones en lingüística, sociología, o en antropología física o antropométrica, un interés por objetivar científicamente la sensorialidad y la fisiología de los nativos de las islas Murray en el Estrecho de Torres, entre Papúa-Nueva Guinea y Australia⁵⁵.

⁵¹ La primera exhibición al público de una película fue llevada a cabo por los hermanos en París, en 1895, mientras que el proyecto fenomenológico de Husserl se considera iniciado con la publicación del primer volumen de *Investigaciones Lógicas* en el año 1900.

⁵² « All anthropology was sensory anthropology at the beginning. » (Howes 2016, p. 174).

⁵³ Compilación en seis volúmenes publicados entre 1901 y 1912 (Volúmenes del II al VI), y 1935 (Vol. I)3

⁵⁴ Cabe adelantar que, el método ‘científico’ imperante en las antropologías socio-cultural y visual hasta finales del siglo veinte, ha sido denunciado por muchos pensadores como ‘científicista’, debido a los excesos en la abstracción teórica y el causalismo con que los estudios antropológico aproximaban sus objetos de estudio culturales y que la fenomenología trató de corregir. Véanse San Martín (1992, 2016); Jackson (1996, 2015) o el propio Husserl (2008 [1936]).

⁵⁵ A diferencia de otras islas del archipiélago, las Murray (Mer, Dauar y Waier) apenas habían comenzado a ser frecuentadas por misioneros cristianos 27 años antes de la llegada de la expedición de Haddon, y hacía solo 10 años que los niños habían comenzado a ser instruidos en lengua inglesa. Estas inferencias occidentales, habrían tenido un efecto en las gentes de las islas Murray, si bien, según Haddon, “estas no fueron perjudiciales para los objetivos de la expedición”, quien a continuación concluye: “Quizá no sería fácil encontrar un lugar más favorable para el estudio de gente tan sencilla y primitiva” (1901, p. vi, trad. del a.). Orig.: « [...] they were not detrimental for many of the purposes of the expedition. [...] Perhaps it would not be easy to find a more favourable spot for the study of a simple and primitive people. » (Haddon 1901, p. vi).

Por su parte, la segunda fecha, 1992, corresponde al año en que se publica la etnografía de Bronislaw Malinowski, *Los Argonautas del Pacífico Occidental*, en las islas Trobriand (al este de Papúa-Nueva Guinea). Esta segunda fecha suele considerarse marcador histórico de la implantación del funcionalismo, con el consiguiente cambio de paradigma que, podemos adelantar, trajo consigo el progresivo abandono de la cámara fotográfica y el cinematógrafo como herramientas de investigación etnográfica (MacDougall 1997; Grimshaw 2001) —quedando relegadas a un residual hasta finales del siglo pasado, como analizaremos a lo largo de este capítulo.

Si nos detenemos en la importancia de la expedición de 1898 al estrecho de Torres⁵⁶ es varias razones: primero, y de forma introductoria, porque la *Cambridge Anthropological Expedition* —en adelante, CAE— suele ser considerada como el inicio simbólico de la antropología moderna (Grimshaw 2001; Schäuble 2018). Segundo, porque su análisis nos permitirá matizar que, puesto que la filiación entre dos disciplinas depende más de compartir perspectivas y metodologías que del mero compartir objetos de estudio. Aplicando esto a la filiación sostenida por Howes, al inicio del párrafo anterior, entre las antropologías social o cultural y la sensorial, debemos sugerir que, si bien los objetos de estudio de la antropología sensorial surgida a finales del siglo veinte coinciden con los de la antropología moderna en su primer estadio, la fundamentación epistemológica de sus metodologías nada tienen que ver. Mientras la antropología sensorial funda su acceso al conocimiento en el cuerpo y la sensorialidad para estudiar la conformación cultural de los sentidos, los antropólogos de la CAE estudiaron los sentidos de los nativos del estrecho de Torres desde un punto de vista naturalista, como veremos.

Una tercera razón para analizar en profundidad, los *Reports* es que aquella expedición podría ser considerada el momento fundacional de cuatro subdisciplinas de la antropología: la social y/o cultural en su forma moderna, la visual por el uso del cinematógrafo y la cámara fotográfica, y la sensorial, como sostiene Howes (2016) y, por extensión, una forma primigenia de antropología del cuerpo, por la consideración de la corporalidad como objeto accesorio de estudio de aquella expedición. A su vez, una tercera razón para analizar de forma crítica los *Reports*, es que las estructuras onto-

⁵⁶ La expedición estuvo liderada por el antropólogo británico Alfred C. Haddon (1855-1940), a la postre fundador de la *School of Anthropology* de la Universidad de Cambridge, y cuyo equipo estaba formado por William H. R. Rivers (1864-1922), Charles G. Seligman (1873-1940), Charles S. Myers (1873-1946), William MacDougall (1871-1938), Sidney H. Ray (1858-1939) y Anthony Wilkin (*s.d.*-1901).

epistemológicas presentes en el discurso de la CAE en algunos aspectos todavía llegan casi hasta nuestros días. En otras palabras, si estos detalles a analizar nos parecen relevantes es porque la antropología británica marcó la pauta, al menos de inicio y durante décadas, para las antropologías de otras latitudes, incluida la norteamericana o la española⁵⁷, ya fuese por reacción o asimilación en diversos grados; y, por consiguiente, estos detalles se muestran importantes para nuestro objetivo de discernir las ontologías científicas que han imperado a lo largo de la historia de la antropología visual y/o sensorial.

Para comenzar a entrar en faena hagamos la siguiente consideración: ¿qué denota el hecho de que la forma en que se empleaban los medios visuales hace más de un siglo difiera completamente con respecto a la forma en que estos se conciben actualmente? Y, sobre todo, ¿qué importancia puede tener para esta investigación responder esta pregunta? Con estas preguntas no pretendemos aludir al mero desarrollo centenario de las tecnologías de captación de imagen y sonido, cuestión que, en cualquier caso, no es menor, pues cada avance tecnológico engendra correlativamente nuevas posibilidades de relación (mediada) con el mundo. Más bien, buscamos plantear que, precisamente, las posibilidades de relación con el mundo que el uso de una herramienta permite, denotan implícitamente una forma no solo de concebirla, sino también de concebir el mundo, y en él, la propia ciencia que hace uso de ella. Es decir, las posibilidades de uso de una herramienta —en este caso, la cámara de vídeo— se nos dan en función de la forma en que somos capaces de concebirla, lo que denota, a su vez, una determinada concepción no solo de la forma en que la propia ciencia concibe tanto el mundo como *su mundo*, es decir, sus objetos y métodos de estudio, sino que también revela la forma en que la propia disciplina se concibe a sí misma y se posiciona en relación con sus parientes disciplinares más próximos.

Pues bien, para precisar los motivos que nos llevan a matizar la afirmación de Howes acerca de que ‘toda antropología fue antropología sensorial en los inicios’, basta con examinar en detalle ciertos aspectos del Volumen II de *Reports*, titulado ‘Fisiología y Psicología’, elaborado por el psicólogo y antropólogo William H. R. Rivers (1864-

⁵⁷ Véase Lisón Tolosana (2001, 2004) para un análisis histórico de la antropología en España.

1922)⁵⁸, quien en la ‘Introducción’ expone sus objetivos y método: “El trabajo a describir en este volumen [...] es el resultado de un intento por estudiar las características mentales de los nativos [...] a través de los métodos de la psicología experimental” (Rivers 1901, p. 1, trad. del a.)⁵⁹. Tal empresa se refleja en el Volumen II a través de la relación de las materias investigadas entre los nativos de las islas Murray en torno a la agudeza visual y la sensibilidad a las diferencias de luz ambiente; la visión en color; la nomenclatura de los colores; la visión binocular; las ilusiones visuales; la precisión y el rango auditivo; la discriminación de diferencias tonales; el ritmo; el olfato y el gusto; la agudeza táctil y su ubicación; la sensibilidad al dolor; los tiempos de reacción auditiva y visual; por mencionar algunos⁶⁰. Para llevar a cabo los experimentos, Rivers y su equipo, formado por Charles S. Myers y W. MacDougall, contaban entre los aparatos empleados con un olfactómetro de Zwaardemaker para detectar la sensibilidad olfativa; un tintómetro de Lovibond, para calibrar la percepción de los colores; un audiómetro de Politzer, para medir la agudeza auditiva; o un algómetro para determinar el umbral de dolor (Richards 2010), además de un cinematógrafo.

Concretamente, una de las hipótesis que la expedición pretendía comprobar, en el campo fisiológico y sensorial, es si los aborígenes de las islas Murray poseían capacidades psicomotrices y sensoriales superiores a las occidentales, lo que sería una forma de compensar su inferioridad intelectual dado el excesivo uso de recursos que empleaban en las áreas sensoriales, más primitivas, del cerebro. Rivers expone la hipótesis de la siguiente forma: “Si demasiada energía es gastada en las bases sensoriales, es natural que la superestructura intelectual se vea resentida”; por lo que concluye que “poca duda puede haber acerca de que tal atención exclusiva [hacia lo sensorial] es un obstáculo para

⁵⁸ En el momento de unirse a la expedición de A. C. Haddon en 1898, William Halse Rivers ya contaba, a sus 34 años, con cierto reconocimiento como investigador en psicología experimental y fisiología sensorial, con el sentido de la visión entre sus campos de mayor conocimiento. Sin embargo, su prestigio vendría por la metodología que aplica en los análisis genealógicos, paradigmáticos durante décadas al encajar a la perfección en el funcionalismo. Rivers se había trasladado a la psicología, tras haberse licenciado en Medicina recibir su acreditación como cirujano en 1886, debido al profundo interés que tenía por la relación entre la mente y el cuerpo, pasión confirmada en una estancia de investigación en Heidelberg, Alemania (Bevan and MacClancy 2004).

⁵⁹ « The work to be described in this volume [...] is the result of an attempt to study the mental characteristics of the natives [...] by the methods of experimental psychology. » (Rivers 1901, p. 1).

⁶⁰ Introducción de *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Strait* escrita por W. H. R. Rivers (Rivers 1901, pp. 1-2).

desarrollos intelectuales más altos” (Rivers 1901, pp. 44-45, trad. del a.)⁶¹. En contraste, Rivers se muestra gratamente sorprendido con la forma en que los nativos llevaron a cabo las tareas etnográficas encomendadas por los antropólogos, y lo hace en los siguientes términos: “Tuvimos poca dificultad en conseguir que los nativos hiciesen las observaciones que les requeríamos”, ya que, a pesar de las dificultades encontradas en algunos casos por la falta de colaboración de los sujetos de la investigación, “en la mayoría de los casos exhibieron un grado de aplicación que era sorprendente dada la creencia generalizada sobre la dificultad de mantener la atención del salvaje concentrado en una única tarea por cualquier período de tiempo” (*ibid.*, 3, trad. del a.)⁶².

Si bien mediante sus palabras se puede comprobar la concepción que Rivers tiene de sus colaboradores de investigación, sesgo ya superado en las ciencias sociales, conviene hacer aquí un inciso para contextualizar brevemente la evolución de las actitudes científicas en la antropología de finales del diecinueve, lo que servirá para ir alcanzando los objetivos de análisis onto-epistemológico propuestos para este capítulo. Cabe señalar, por tanto, que las categorías ontológicas tradicionales en torno a las actitudes científicas en las dos grandes familias del saber (la filosofía y la ciencia), y las consecuencias para los métodos y objetos de estudio de ambas, se ve trastocada a partir de finales del siglo diecinueve⁶³, debido a que la actitud naturalista propia de las ciencias naturales hace incursión en las ciencias sociales, isocráticas o humanistas (San Martín 2016, p. 17-22)⁶⁴, trastocando la actitud personalista que debería ser propia de tales ciencias (San Martín 1992). Mientras en los inicios de su incursión la actitud naturalista provoca una suerte de psicologismo, posteriormente deviene en antropologismo. Este antropologismo pregonaba lo siguiente: puesto que la psique y el ser humano son fruto

⁶¹ « If too much energy is expended on the sensory foundations, it is natural that the intellectual superstructure should suffer [...]. There can be little doubt that such exclusive attention is a distinct hindrance to higher mental development. » (Rivers 1901, pp. 44-45).

⁶² « We had little difficulty in getting the natives to make the observations we required [...]. In most cases they exhibited a degree of application which was surprising in face of the widespread belief in the difficulty of keeping the attention of the savage concentrated on any one thing for any length of time. » (Rivers 1901, p. 3).

⁶³ Según el fenomenólogo polaco Tatarkiewicz: “Hacia 1880 se había generalizado la actitud cientista [cientificista] positivista, que podríamos caracterizar por tres rasgos fundamentales: primero por el culto a los hechos y a las ciencias que los estudian; en segundo lugar, por el papel que se atribuye a la psicología como ciencia, pues se confía en que la psicología ofrezca la base teórica de las ciencias, que sea además la teoría de cualquier praxis; y tercero, por la creciente negación del papel y sentido de la filosofía tradicional” (Tatarkiewicz citado en San Martín 2008, p. 42).

⁶⁴ Para una explicación más detallada en torno a las diferentes actitudes y la incursión de la actitud cientificista propia de las ciencias naturales en las ciencias sociales o humanas, véase San Martín (2016) o una breve explicación en 2.1.1 *Breve aproximación a la fenomenología desde la antropología*.

de una evolución en la naturaleza, también los productos de esa psique, como los objetos de estudio de las ciencias humanas, pueden ser reducidos a explicaciones causales o psicológicas que debieran poder refrendarse para cualquier individuo o sociedad independientemente de su contexto histórico y cultural San Martín (2008, 2016)⁶⁵.

Así, a pesar de que poca duda cabe en torno a que la actitud que se trasluce en el discurso de Rivers refleja el sesgo de las estructuras onto-epistemológicas de su época en el tratamiento de los mundos de la vida de los indígenas de las islas Murray, es en la forma y en sus métodos donde podemos encontrar el valor de su trabajo. Así, hoy en día se reconoce a Rivers como uno de los padres de la etnografía moderna, no tanto por sus aportaciones en el campo de la genealogía antropológica—que hasta hace poco eran la fuente de su reconocimiento en la disciplina⁶⁶—, sino por su profundo interés en la transparencia metodológica de las etnografías como forma de transmisión y réplica del conocimiento científico (Grimshaw 2001). Y, aun así, la forma en que Rivers se expresa en la etnografía de la CAE, más allá de reflejar un clima intelectual enmarcado en una cosmovisión colonial victoriana (Grimshaw 2001) —a través de la que el investigador occidental somete el mundo y los sujetos estudiados al sesgo de sus presupuestos raciales e identitarios—, podemos decir que se inscribe en una concepción del objeto y métodos de estudio de la antropología que denota una actitud naturalista más propia de las ciencias platónicas que de las isocráticas (San Martín 2016).

De vuelta al estrecho de Torres, continuamos examinando en detalle varias cuestiones formales, de contenido y estéticas en torno al uso del cinematógrafo. Mediante ellos se desvelan varias funciones que los medios audiovisuales desempeñan en la antropología y que, con algunas excepciones que veremos más adelante, llegan hasta prácticamente los años ochenta del siglo pasado. Así, fue Alfred Cort Haddon (1855-

⁶⁵ Para una profundización en el psicologismo que Edmund Husserl pretende refutar con la fenomenología, véase el subepígrafe 2.1.1 *Breve aproximación a la fenomenología desde la antropología*.

⁶⁶ Si por algo fue conocido Rivers, hasta hace no mucho, fue únicamente por sus aportaciones metodológicas en los estudios genealógicos en *Kinship and Social Organisation* (1914), los cuales sentaron cátedra en terminología y método para varias generaciones posteriores de antropólogos funcionalistas. Esto se debe a varios factores que involucran el surgimiento del giro funcionalista liderado por Malinowski y que comentaremos en su momento. Sea como fuere, después de la expedición al estrecho de Torres, Rivers produjo otra monografía destacada, *The Todas* (1906), basada en un concienzudo trabajo de campo. Por otra parte, el interés de Rivers en las epistemologías concernientes a la metodología etnográfica se refleja de forma paradigmática en *Notes and Queries* (1912), un manual sobre metodología en el que enfatiza la importancia de convivir con los sujetos de estudio por largos periodos de tiempo —aspecto históricamente atribuido a Malinowski (Grimshaw 2001).

1940), líder de la expedición, quien se encargó de las filmaciones en las islas Murray, siendo aquella la primera vez que se usó el cinematógrafo con fines hoy considerados antropológicos⁶⁷. De hecho, Haddon muestra su entusiasmo por aquel aparato, capaz de capturar el mundo en movimiento, en el año 1900, en una carta a un colega australiano, el antropólogo Baldwin W. Spencer en la que expresa: “Realmente *debes* hacerte con un cinematógrafo o biógrafo o como se le llame en esa parte del mundo. Es una pieza indispensable del aparato antropológico” (Haddon 1900, trad. del a.)⁶⁸.

En este sentido, cabe destacar las principales motivaciones que impulsaron el primer uso conocido de medios visuales en una etnografía de carácter científico. Por un lado, la expedición del estrecho de Torres empleó principalmente los medios visuales no tanto por su valor epistemológico, exploratorio o experiencial en sí, sino más bien con ánimo de legitimar la antropología como incipiente ciencia moderna. De esta forma, la preocupación por usar los mejores medios visuales disponibles en su época se ve reflejada en la relación de cámaras⁶⁹ que la expedición se lleva al estrecho de Torres (Edwards 1988, p. 107). Por otro lado, recolectar evidencias documentales de los modos de vida nativos servía además otro fin, al menos tan significativo como el anterior: el de preservar en película, y para la posteridad, rituales que estaban en peligro de desaparición por la presión colonial occidental. Así, el propio Haddon escribe unos años antes de la expedición de 1898 sobre la necesidad de documentar la cultura material y espiritual de culturas en peligro de extinción (Haddon 1897, pp. 305-306; 1898, p. xxiii). Prueba de este espíritu conservacionista es que al menos una de las danzas grabadas en el estrecho de Torres fue especialmente reproducida para su filmación (Grimshaw 2001), y cuyas máscaras rituales hubieron de confeccionarse con materiales de cartón suministrado por

⁶⁷ Aunque está demostrado que, con anterioridad, ya se habían grabado imágenes en movimiento de sujetos de interés antropológico —por ejemplo, las dos danzas rituales sioux (*Buffalo dance* y *Ghosts dance*) dirigidas por William Kennedy Dickson y grabadas, en 1894 por William Heise, con el kinetoscopio de Thomas A. Edison en sus estudios de West Orange, Nueva Jersey, EEUU—, las imágenes tomadas por Haddon en las islas Murray son consideradas las primeras imágenes en movimiento tomadas en el entorno donde viven los sujetos investigados, y durante el curso de una investigación financiada por una institución académica.

⁶⁸ Orig.: « You really *must* take a kinematographe or biograph or whatever they call it in your part of the world. It is an indispensable piece of anthropological apparatus. » (Haddon 1900, carta número 2). Escrita desde el *Royal College of Science*, Dublín, con fecha de 23 de octubre, a Baldwin Spencer en el catálogo *Spencer Papers*, Museo Pitt-Rivers, Oxford, Inglaterra.

⁶⁹ Junto a un cinematógrafo *Newman and Guardia* de 35mm y treinta rollos de película, se usaron además varias cámaras fotográficas entre ellas una *Newman and Guardia* Serie B con lente Carl Zeiss, y el instrumental y productos necesarios para revelar *in situ* las fotografías mientras que, para el sonido, contaban con dos cilindros de fonógrafo, ambos con la doble función de grabar y reproducir lo grabado (Edwards 1998, p. 107).

Haddon a consecuencia de su prohibición, décadas antes, por parte de la administración colonial⁷⁰.

Cabe mencionar escuetamente que esta función de preservación de culturas en extinción asociada al uso de los medios audiovisuales dio lugar a un tipo de etnografía conocido como ‘etnografía de salvamento o rescate’ (*salvage ethnography*) —función que veremos reproducida más adelante en otros ejemplos del cine etnográfico. En la ‘etnografía de salvamento o rescate’ el cine y la fotografía han jugado un papel esencial debido a que esta ‘nuevas’ tecnologías venían de alguna forma a colmar los anhelos objetivistas de las ciencias humanas. Debido a que las prácticas (audio)visuales de este tipo de etnografía se encuentran orientadas a la ‘disecación, conservación y exposición del Otro’, Fatimah T. Rony (1996) analiza la ‘etnografía de rescate’ como una suerte de taxidermia y, a su vez, califica de taxidérmica la función que juegan los medios audiovisuales en el esquema procedimental de aquella. En este sentido, debe apuntarse —sin pretensión de restar validez a los análisis de Rony (1996)— que el auge inicial del cinematógrafo, y la consiguiente proliferación de grabaciones y proyecciones en ferias y eventos de todo tipo, proporcionó al menos una manera menos martirizante de visualizar nativos de culturas exóticas que antes eran trasladados en persona para satisfacer tanto la curiosidad del público occidental como las pretensiones científicas de los primeros departamentos de antropología (MacDougall 1997).

En cuanto a las filmaciones tomadas por Haddon que han llegado hasta nuestros días, dos de ellas muestran a los indígenas en danzas rituales y otra muestra el proceso de encender un fuego⁷¹. La estética de las diferentes secuencias sigue el mismo patrón: una cámara estática que, mediante un encuadre fijo, muestra los sujetos de cuerpo entero, en planos generales, plenamente conscientes de su actuación en el entorno en el que se desarrolla la acción. Esta estética escenográfica propia de la tradición teatral del siglo

⁷⁰ Antes de la llegada de los misioneros, las máscaras empleadas en la danza ceremonial *Malu-Bomai* eran de caparazón de tortuga. Poco después de comenzar la evangelización se destruyeron las máscaras y se prohibió su elaboración. De hecho, Haddon cuenta en *Headhunters* que la recreación de aquellas máscaras conmovió profundamente a varios ancianos de la isla Mer (una de las que conforman el archipiélago de las Murray) después de veinticinco años desde la supresión del culto (Haddon 1978, p. 47).

⁷¹ El cinematógrafo Newman and Guardia de 35mm, que Haddon había adquirido en Londres, llegó a las Murray tan solo tres días antes de finalizar la expedición, por lo que imaginamos que Haddon no pudo sacarle el provecho deseado. En el viaje de vuelta, varias bobinas se perdieron y otras se echaron a perder por la humedad. Entre las cinco películas que han llegado hasta nuestros días hay tres vídeos digitalizados disponibles en la página web ‘Australian Screen’ de la *National Film and Sound Archive of Australia*: <https://aso.gov.au/titles/historical/torres-strait-islanders/clip2/> [Consulta: 18/05/2022].

diecinueve demuestra que Haddon ‘concibe los nuevos medios del siglo que entra como si fuesen un recurso del siglo anterior’ (Grimshaw 2001, pp. 18-23). En este sentido, la estética que usa Haddon remite a la empleada por Auguste y Louis Lumière, quienes habiendo sido descritos en numerosas ocasiones como simples técnicos, inventores o documentalistas de la realidad que les rodeaba⁷², lo cierto es que no solo seleccionaban cuidadosamente sus sujetos y temas de filmación⁷³, sino que prescindían intencionadamente de planos cortos o medios que añadiesen narratividad o dramatismo (*idem*). Dicho de otra forma, la manera de filmar los procesos completos, por parte de Haddon o los Lumière, prescindiendo de la narratividad y el dramatismo que aporta la riqueza de planos —innovación que suele ser reconocida a D. W. Griffith por la riqueza narrativa de *The Birth of a Nation* (1915) y que significará al cine clásico posterior—, puede ser entendido a su vez como una forma primigenia de confirmar la objetividad del medio (Grimshaw 2001).

Por otro lado, la estética empleada (cámara estática y planos generales), junto al uso en sí de los nuevos medios visuales considerados ‘objetivos’, venía a eliminar el recelo de la comunidad científica de la época con respecto a la información procedente de fuentes de segunda mano y lecturas de otros textos antropológicos que abastecían con datos a los antropólogos del siglo diecinueve —de forma paradigmática se puede pensar en la metodología empleada por James Frazer en *La Rama Dorada* (1890), obra monumental, de espíritu humanista, aunque altamente especulativa⁷⁴. Este recelo disciplinar con respecto a los procedimientos propios de recolección de información antropológica hizo que la mecanización ofrecida por el cinematógrafo —que, además, podía captar el mundo en movimiento, a diferencia de la fotografía que comentaremos en breve— tuviese una gran acogida y entrase de lleno en la práctica antropológica (Grimshaw 2001). Por tanto, en los inicios del cine antropológico no solo faltaban referencias estéticas para explorar todo el potencial epistemológico y expresivo del nuevo

⁷² Grierson citado en Grimshaw (2001).

⁷³ La estética de las imágenes tomadas por los Lumière denota, según Grimshaw (2001, p. 18) una cosmovisión tardovictoriana todavía caracterizada por el optimismo en el futuro y progreso de la humanidad, en base la exaltación de ciertos valores como la familia, el trabajo y la tecnología, una tecnología que sin embargo es fuente y reflejo de un mundo rápidamente cambiante que se desmorona, pues con el cambio de siglo y hasta la I Guerra Mundial se pasa a una profunda crisis de aquellos valores y cosmovisiones.

⁷⁴ Con respecto a la metodología especulativa seguida por James G. Frazer, véase la ‘Introducción’ de Robert Fraser en la edición de 2011, publicada en español por Fondo de Cultura Económica de España.

medio, sino que la actitud científicista decimonónica si algo favoreció no fue la exploración del cinematógrafo en su función epistemológica, esto es, corporal y sensorial, sino la satisfacción de sus propios cánones de objetividad heredados.

Con respecto a la fotografía, mencionaremos brevemente su uso tanto en la CAE como en el contexto de la época, pero sin entrar en excesivos detalles pues si bien es un medio esencial para las prácticas de la antropología visual, no es el medio investigado en esta tesis. Pues bien, si el cinematógrafo en sus inicios cumple no solo una función objetivante, sino también una función ‘taxidérmica’, la fotografía se usa, por parte de los primeros antropólogos, con objetivos eminentemente taxonómicos. En efecto, durante este período, desde el surgimiento de la antropología científica moderna hasta el funcionalismo de los años veinte, la fotografía antropológica imperante es la tipológica o taxonómica. Las fotografías tipológicas, al mostrar a los sujetos de estudio desprovistos de cualquier contexto, a menudo sobre un fondo neutro, mirando de lado y de frente, buscan establecer certeza en la comparación de diferentes razas a través de la que elaborar una escala evolutiva (Grimshaw 2001).

Así, mientras Haddon, en sus películas de las Murray, provee de contexto a los sujetos dejándoles recrear sus actividades cotidianas, las fotografías resultantes de la etnografía visual muestran a individuos descontextualizados, en una estética propia de la fotografía de ‘tipologías’ empleada en aquella época no solo por la antropología física sino también por parte de la antropología social o cultural (Edwards 1998). En parte estas diferencias estéticas entre el uso del cinematógrafo y la cámara fotográfica pueden comprenderse por la naturaleza de cada medio, pues mientras la imagen en movimiento se adaptaba a las necesidades de preservar en vivo los mundos capturados en peligro de desaparición, la fotografía, estática por definición, encajaba en el anhelo naturalista, es decir, en el biologismo de la época y en la antropometría comparada de razas. Desde otra perspectiva, puede considerarse a su vez que este tipo de uso de las imágenes responde a la actitud naturalista proveniente de las ciencias naturales⁷⁵, pues se buscaba representar el cuerpo como fenómeno biológico en lugar de como sujeto social y sede existencial de

⁷⁵ Véase San Martín (2016) para una introducción a las diferentes actitudes o perspectivas desde las que trabajan las ciencias humanas, sociales y naturales.

la socialidad y la cultura —esta segunda perspectiva sobre el cuerpo será desarrollada en el capítulo dedicado a las elaboraciones de Thomas J. Csordas⁷⁶ (1990, 1994).

En todo caso, a pesar del entusiasmo inicial por parte de los primeros antropólogos, el empleo de la fotografía y el cinematógrafo pronto comienza a decaer. En efecto, en el caso de las fotografías estas van desapareciendo con una ‘rapidez sorprendente’ de las monografías antropológicas una vez comienza el giro funcionalista, a partir de los años treinta del siglo pasado (MacDougall 1997, p. 281; Grimshaw 2001, p. 25). Según Alison Griffiths, el apetito voraz de la sociedad aristocrática inglesa y la incipiente burguesía por ver mundos exóticos provocó el auge de los *travelogue* así como la mercantilización de los propios documentos etnográficos, lo que “ayudó a convencer a muchos antropólogos de que el medio tenía pocas aplicaciones serias” (1996, p. 19, trad. del a.)⁷⁷. Puesto que las razones son varias y profundas, en lo que sigue, y hasta el siguiente subepígrafe, trataremos de explorar de forma sintética por qué aquellas tecnologías, que vienen a extender las capacidades del sentido más privilegiado en el orden de prelación sensorial de occidente, acaban finalmente defenestradas.

La crisis de confianza, en la antropología como disciplina general, hacia los medios visuales como documento objetivo ya estaba en crisis poco después del cambio de siglo (Grimshaw 2001, p. 25). De hecho, a pesar del entusiasmo mostrado sobre el cinematógrafo en la carta a Spencer, Haddon apenas menciona el cinematógrafo en los *Reports* de la expedición. En todo caso, la desconfianza hacia los medios visuales o artísticos se puede enmarcar a su vez en los cambios sociales y espirituales que traen consigo las consecuencias de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), entre ellas la ‘crisis del oculoctrismo’ que impregna las disciplinas académicas de las ciencias sociales —a diferencia de la cultura popular en donde los documentos visuales que proveen la fotografía y la imagen en movimiento todavía gozan de un cierto estatus de verdad (Jay 1991). Dicho de otro modo, la hegemonía de la visión como el sentido más privilegiado, por estar ligado a la racionalidad y lo intelectual, queda en entredicho después de la Gran Guerra (Jay 1991). Tanto es así que ni siquiera el halo de la veracidad

⁷⁶ Véase subepígrafe 2.2.2 *La corporización mediante la noción de lo preobjetivo en Merleau-Ponty*.

⁷⁷ « [...] helped convince many anthropologists that the medium had few serious applications. » (Griffiths 1996, p. 19).

del término ‘documental’⁷⁸ acuñado por Grierson en 1926, y la consiguiente aplicación de una estética realista, consigue generar entre los antropólogos el entusiasmo de antaño.

Así, el valor de la imagen, tanto estática como en movimiento, para generar conocimiento antropológico se convierte en una problemática en sí, que se enmarca en el problema más amplio de la objetividad que late desde mediados del siglo diecinueve y que no solo subyace a la forma en que se usan el cinematógrafo y la cámara fotográfica, sino a su estatus epistemológico, es decir, como herramientas de producción de conocimiento antropológico. Por otro lado, la crisis del oculocentrismo del periodo de entreguerras, a la que se refiere Martin Jay (1991), coincide con la aparición de un nuevo paradigma que vendría a fijar nuevos cánones y procedimientos metodológicos para legitimar la ‘verdad etnográfica’ que antecede y valida la producción de conocimiento antropológico —si bien este cambio de paradigma no es más que una reelaboración o adaptación, como sostendremos, de una cosmovisión platónico-cartesiana, adaptada a los tiempos, es decir, una forma de que dominar o buscar un orden en el caos con el que aparentemente funciona el mundo natural (y social, por extensión) (Laplantine 2014).

En definitiva, si bien hoy en día está ampliamente aceptado marcar el inicio de la antropología moderna en la CAE al estrecho de Torres, pues esta ya deja atrás las conjeturas comparativas del evolucionismo que define el período victoriano anterior, durante décadas la historiografía británica⁷⁹ situó su nacimiento simbólico, y su método más característico, la etnografía, en el período funcionalista inaugurado por dos publicaciones, ambas en 1922 (Grimshaw y Hart 1996, p. 16). En ese año fueron publicadas dos monografías paradigmáticas: *Los Argonautas del Pacífico-Sur* de Bronislaw Malinowski, quien establece el paradigma del trabajo de campo para las etnografías científicas, y *Los isleños de las Andamán* de Alfred R. Radcliffe-Brown,

⁷⁸ El término inglés ‘documentary’ es empleado por primera vez por John Grierson (1898-1972) como adjetivo en una reseña crítica sobre el documental *Moana* (1926) de Flaherty, publicada bajo el pseudónimo ‘The Moviegoer’ el 8 de febrero de 1926 en el *New York Sun*. El propio Grierson reconoce que toma prestado el término del francés *documentaire*, término que en aquella época se usaba como sinónimo de *travelogue* o ‘película de viajes’. Este primer uso como adjetivo en 1926 ya anuncia implícitamente el sentido normativo que el término ‘documentary’ tomará posteriormente en el cine clásico y sobre el que Grierson funda el movimiento o escuela del cine social británico. De hecho, el valor documental que pueda tener *Moana* es mínimo para Grierson, quien en 1932 tilda de “neo-roussonian” a Flaherty por llevar a cabo un cine romántico del ‘buen salvaje’ de recreación de formas de vida extintas, en lugar de desarrollar “a form adequate to the more immediate material of the modern world” (Grierson citado en Tagg 2009, p. 60).

⁷⁹ Véanse las obras de Stocking (1987, 1995).

quien define el funcionalismo estructuralista, influenciado por el sociólogo francés, Émile Durkheim, como el marco teórico en el que se ha de mover la antropología (*idem*). En el siguiente epígrafe continuaremos explorando casos ejemplos paradigmáticos del cine etnográfico que deben operar bajo los postulados del funcionalismo, desde el periodo de entreguerras hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, todo ello una vez hayamos brevemente contextualizado a continuación los postulados principales del funcionalismo y del método etnográfico de Malinowski y sus diferencias con el método anterior de Rivers.

1.2 Sombras y luces de la producción etnográfica audiovisual del periodo funcionalista

1.2.1 El método etnográfico de Malinowski y sus diferencias con el de Rivers

Hoy en día se considera el periodo funcionalista una nueva fase de la antropología moderna y no el origen de la disciplina en su forma moderna, a pesar de la propaganda llevada a cabo desde las instituciones por Malinowski y Radcliffe-Brown (Grimshaw y Hart 1996). El funcionalismo, cuyo “característico objeto de estudio eran las sociedades primitivas”, sostenía, en pocas palabras, que “las prácticas consuetudinarias se comprenden mejor en términos de su contribución a la integración de la sociedad como un todo funcional” (*ibid.*, 16, trad. del a)⁸⁰. Así, con el funcionalismo se abre un periodo en el que la antropología centra su interés, en síntesis, en la función de las prácticas sociales del presente que sostienen la organización de las sociedades como un ente vivo coherente. Su metodología, la etnografía científica se lleva a cabo mediante un extenso trabajo de campo de acuerdo con los sujetos investigados —como hemos mencionado, esa fue una aportación de Rivers, ignorada por la historiografía hasta hace relativamente

⁸⁰ « The distinctive object of enquiry was primitive society [...]. The theory was ‘functionalism’, roughly speaking the idea that customary practices are best understood in terms of their contribution to the society’s integration as a working whole. » (Grimshaw y Hart 1996, p. 16).

poco—, previa intensiva formación teórica, lo que da lugar a un nuevo tipo de investigador, el ‘etnógrafo-teórico’, que aúna el antiguo paradigma del viajero con el nuevo del teórico intelectual (*ibid.*, 16-17).

Según Grimshaw, el éxito de la propuesta promovida por Malinowski desde la práctica, y por Radcliffe-Brown desde las instituciones, se debe, por un lado, a la clarividencia de la propaganda formulada especialmente por Malinowski y Radcliffe-Brown, quienes llevan a cabo su programa a expensas de socavar las aportaciones de pioneros como Haddon y Rivers y, por otro lado, al trabajo etnográfico e institucional de Franz Boas, al otro lado del Atlántico (Grimshaw y Hart 1996; Grimshaw 2001). Además, para comprender el éxito de la propuesta de Malinowski y Radcliffe-Brown debe tenerse además en cuenta el contexto histórico de entreguerras, en el que se ha perdido la fe en el progreso de la humanidad propio de la época tardo-victoriana, surgen nuevos paradigmas que serán la piedra angular de buena parte del siglo veinte; nos referimos por ejemplo, a paradigmas institucionales (burocracia y academicismo), políticos (la tensión entre democracias incipientes y autoritarismos), sociales (la igualdad de todos los seres humanos, pero con una libertad individual sujeta a los intereses de la colectividad) y económicos (comercio internacional como última etapa del capitalismo industrial) (Grimshaw y Hart 1996). Por ello, de nuevo según Grimshaw y Hart, la visión de Malinowski de la naturaleza humana dibuja un panorama en el que se desechan viejas concepciones racistas en favor de concepciones evolucionistas que conciben a las gentes primitivas como seres iguales al resto de la población occidental, y cuya adaptación al entorno y sus distintivas prácticas culturales resultan de máximo interés antropológico por hallarse en una etapa anterior de desarrollo tecnológico y social (*ibid.*, 17-18).

Por ello, la misma actitud naturalista o científicista que decíamos que incursiona en las ciencias humanas y sociales, desde finales del siglo diecinueve desplazando, según San Martín (2016)⁸¹, a la actitud humanista o prepersonal propia de las ciencias isocráticas, desemboca en dos sistemas ontológicos emparentados, pero de resultados diferentes, principalmente por su modo de concebir y orientar el trabajo etnográfico. Por un lado, en la época del cambio de siglo y preguerra de Haddon y Rivers la actitud

⁸¹ Para una explicación más detallada de la incursión de la actitud científicista propia de las ciencias naturales en las ciencias sociales o humanas, y el desplazamiento de la actitud personalista, véase 2.1.1 *Breve aproximación a la fenomenología desde la antropología*.

naturalista alumbra una búsqueda de universales mediante la interrelación de los particulares de los individuos estudiados en contextos culturales específicos bajo un método científico todavía joven, experimental y abierto a la reflexión sobre sí mismo, y en el que la ‘teorización y las ideas’ todavía están al servicio de la práctica etnográfica (Grimshaw y Hart 1996, pp. 31-32). Dicho de otra forma, “la contribución distintiva de Rivers a la nueva antropología fue su énfasis en el método”, que este fuese “objetivable” y “transparente” en “aras de la reproducción científica del conocimiento”, y para ello intentó “desarrollar una aproximación científica universal para el estudio de la humanidad, empezando por los fundamentos de la percepción y el parentesco”, sin perder de vista la “conexión entre etnografía e historia [del grupo humano estudiado]” (*ibid.*, 24, trad. del a.)⁸².

Por el contrario, a partir del período de entreguerras esa misma actitud naturalista deviene, bajo el paradigma funcionalista de Malinowski y Radcliffe-Brown, en un relativismo cultural ahistórico al que le basta con atenerse a los sistemas particulares para explicar el significado y la coherencia de las prácticas sociales de las ‘sociedades primitivas’, sobrevalorando la función social de las costumbres y minimizando el papel del individuo y la subjetividad en la conformación de modos de vivir, que de hecho quedan opacados por la fuerte carga teórica del funcionalismo (Grimshaw y Hart 1996, pp. 52-53)⁸³. En conclusión, mientras el método de Rivers está considerado hoy en día como paradigma de una metodología experimental, abierta, creativa y reflexiva, el de Malinowski es juzgado como un método opaco, misterioso, que buscaba preservar, mediante la objetividad y racionalidad atribuida a la escritura, la autoridad de la voz del antropólogo, en un contexto en el que la antropología buscó profesionalizarse y asentarse en las instituciones universitarias (*ibid.*, 38).

Con respecto a Malinowski se ha dicho además que los males que atrajo a la disciplina son aquellos que todavía la atormentan en el último cambio de siglo —a él se deben tanto el paradigma de autoridad del antropólogo, y el profesionalismo de la

⁸² « Rivers’s distinctive contribution to the new anthropology was emphasis upon method. [...] His primary concern was to generate replicable, ‘objective’ [...] and transparency in method, for the sake of scientific reproduction of knowledge [...] developing a universal scientific approach to the study of humanity, starting with the basics of perception and kinship [...] link[ing] ethnography to history. » (Grimshaw y Hart 1996, p. 24).

⁸³ Para una exposición pormenorizada de las razones políticas e históricas que influyen en el éxito del funcionalismo de Malinowski y Radcliffe-Brown, véase Grimshaw y Hart (1996).

disciplina, como la opacidad metodológica que tanto le diferencia de los métodos de Rivers, que han salido a la luz gracias a su revisión histórica y la adquisición de autoconciencia a partir de los años ochenta con recopilaciones como *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (1986), editada por James Clifford y George E. Marcus. Por ello, la antropología, bajo el paradigma funcionalista, puede considerarse el inicio del modelo textual⁸⁴, al optar por la seguridad que le proporciona el texto descriptivo, forma de conocimiento que se pliega más adecuadamente que los visuales a la fijación de los hechos y la producción de ideas de forma controlada (MacDougall 1998; Laplantine 2014).

Así, paradójicamente, el cinematógrafo que llega en auxilio de un ojo humano siempre bajo sospecha por su sesgo y falibilidad acaba por ser denostado en la antropología pese a concebirse a su vez como la más sofisticada extensión mecánica del ojo humano. En otras palabras, la profusión de detalles que presentan las imágenes puede ser atractiva, pero también caprichosa, y de ninguna manera parece compensar su patente incapacidad para desentrañar causas ocultas y fijar significados. Para la antropología de principios del siglo veinte, las imágenes, en palabras de David MacDougall, “parecían mostrar todo, y aun así, [...] permanecían irritantemente mudas” (1997, p. 277). En conclusión, cabe interpretar que el racionalismo latente en la actitud científicista imperante en aquella época aboca al ostracismo a la sensorialidad y la corporalidad, así como a los medios que se nutren de ambos, como el cine y la fotografía, en favor de lo intelectual, lo que tiene como consecuencia que aquella, y sus medios afines, fuesen denostados, aquella como objeto de estudio y éstos como métodos de investigación y, por tanto, las epistemologías triunfantes fuesen las textuales.

En lo que resta de capítulo revisaremos las obras más paradigmáticas del cine etnográfico del siglo veinte y principios del veintiuno: *Nanuk, el Esquimal* (1922) de Robert Flaherty; *The Song of Ceylon* (1934) de Basil Wright; la serie documental *Character Formation in Different Cultures* de Margaret Mead y Gregory Bateson, estrenada en los cincuenta, filmada entre 1936 y 1938 como parte de la producción de la monografía *Balinese Character: A Photographic Analysis* (1942). Nos acercaremos también a la figura de Jean Rouch y algunas obras de su prolífico repertorio en los países

⁸⁴ Desarrollaremos en profundidad el modelo textual siguiendo las elaboraciones de MacDougall (1998), en el epígrafe 5.1 *Epistemologías antropológicas y modelos de conocimiento*.

del norte de la África subsahariana, principalmente *Les Maîtres Fous* (1955) y *Moi, un Noir* (1958). Analizaremos *The Ax Fight* (1975) de Timothy Asch. Ya en los años ochenta veremos *Forest of Bliss* (1986) de Robert Gardner, el filme que mejor refleja la nueva etapa que se abre con el giro reflexivo de los años ochenta; y en ese espacio también se analizará brevemente la controvertida *Leviathan* (2013) de Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel, cuya descentralización de la perspectiva humana puede interpretarse como uno de los puntos culminantes primigenios del advenimiento de la posmodernidad a la antropología visual/sensorial.

1.2.2 *Nanuk, el Esquimal* (1922) de Flaherty: el primer docudrama de la historia del cine

Nanuk, el Esquimal (1922, 79min) marca un hito en la forma de representar visualmente al Otro: se pasa de una concepción de la antropología como ciencia natural del siglo diecinueve, a una ciencia humanística propia del siglo veinte (Marks 1995). La película es popularmente considerada el ‘primer documental’ y como consecuencia Robert Flaherty (1884-1951) es conocido como uno de los ‘padres del documental’ (Henley 2020, p. 100)⁸⁵, incluso como ‘inventor’ del cine etnográfico (Marks 1995, p. 341). Sin embargo, tal vez en parte por esas etiquetas, la película de Flaherty es una de las más controvertidas de la historia de la antropología visual. Para comprender las causas, que han variado a lo largo del tiempo, desde su primera proyección, por las que se ha atacado y ensalzado la película de forma tan virulenta, debemos analizar no solo la forma y el contenido de la película, sino también todos aquellos elementos profílmicos que conformaron la metodología de rodaje de *Nanuk*. El objetivo es discernir no solo cuáles son sus defectos y virtudes, sino también si el filme es, o puede ser considerado, un documental o siquiera una película etnográfica.

Para empezar, cabe señalar que la etiqueta de ‘primer documental’ es una auto-atribución que aparece en los títulos iniciales en una versión de la cinta de 1947, más de cuarenta después de su primera exhibición, títulos que además autodefinían la película

⁸⁵ « [...] frequent references to Flaherty’s status as the ‘father’ of ethnographic documentary [...]. » (Henley 2020, p. 100).

como el ‘esfuerzo por traer la vida real a la pantalla’ (Skare 2016). Sin embargo, hay ejemplos anteriores que pretenden la misma veracidad realista, sin ir más lejos el caso de las películas de intención puramente documental, basadas en secuencias largas, de los propios hermanos Lumière. Otro caso que prescinde de ciertos recursos dramáticos y de producción que aparecen en *Nanuk* y que hoy en día son considerados más propios de la ficción es, por ejemplo, *Rituais e Festas Borôro* (1916) del antropólogo brasileño Luiz Thomaz Reis (Monte-Mór 2005).

El formato narrativo de la cinta de Flaherty es un híbrido entre el *travelogue*⁸⁶, popular en la época, y el melodrama, sobre un telón de fondo con el arquetipo de la ‘eterna lucha entre el hombre y la naturaleza’ (Henley 2020). Este prelude, con sus elementos de *travelogue*, tiene dos objetivos, por un lado, servir como introducción a la exótica y afanosa vida de una familia esquimal de la orilla este de la bahía de Hudson, en la actual provincia canadiense de Quebec y, por otro, como preparación para el nudo dramático posterior. Así, durante el primer tercio de metraje, de una duración de veinticinco minutos aproximadamente, el espectador asiste a las tareas cotidianas del padre de familia, Nanuk, como cazar, pescar, construir un kayak o hacer un fuego, secuencias que son intercaladas con elementos conectores afectivos para hacer accesible al público occidental una cultura exótica (Henley 2020) como, por ejemplo, las escenas siguientes: el retrato de vida hogareña en el iglú de la familia de Nanuk, el estereotípico beso ‘esquimal’ con la nariz entre la madre y el bebé, la cómica corporalidad de Nanuk en ciertas escenas, o la escena del fonógrafo en la que Nanuk sonríe al escuchar música occidental. Estos recursos narrativos se encuentran en menor proporción una vez comienza el drama, que se presenta sobre la media hora de cinta mediante un intertítulo que advierte la llegada del invierno, a partir del cual el espectador, ya encandilado por Alakariallak y su familia, asiste a la lucha por la supervivencia del ser humano ante la naturaleza.

Las peripecias de la familia de Alakariallak en las duras condiciones de la vida en el subártico canadiense son presentadas por Flaherty de forma magistral, habida cuenta además que la adversidad climatológica afectaba igualmente a Flaherty y su voluminoso y pesado material (analógico) de rodaje (Henley 2020). Sin embargo, a pesar del encanto de Nanuk y su familia, de la cuidada fotografía mediante la que se cuenta el drama por la

⁸⁶ El *travelogue* era el formato por excelencia del cine de viajes enfocado, principalmente, en retratar el exotismo de los lugares y las gentes de los confines de los imperios coloniales de las potencias occidentales.

supervivencia, y de las heroicas condiciones de rodaje, la película fue ampliamente criticada desde la antropología —al menos hasta finales de los años cuarenta del siglo pasado (Henley 2020). Así, para comprender principalmente la desvalorización de la película por parte del mundo de la antropología debemos acercarnos primero a los métodos de producción de Flaherty.

Cabe subrayar brevemente que estas críticas están relacionadas no solo con sus controvertidos métodos de producción sino también con las concepciones y valores implícitos de los términos ‘documental’ y ‘etnográfico’ de la época en que se juzgue el trabajo. Así, las críticas comienzan al darse a conocer ciertos detalles de la producción: si bien el rodaje del material se presenta en la película como sucedido en un lapso de dos días aproximadamente, duró alrededor de un año (Henley 2020, p. 100). Además, se reveló que algunos aspectos representados en la película con respecto a la vida de los esquimales estaban lejos de ser precisos o incluso ser reales: Nanuk es un nombre de ficción, escogido por su mejor sonoridad para el oído occidental, que Allakariallak, nombre real del actor; las esposas del personaje Nanuk, Nyla, (nombre real Nuvalinga) y Cuvano (cuyo nombre real es desconocido) no eran las esposas de Alakariallak en la vida real; además de otras cuestiones como el *affaire* de Flaherty con Nuvalinga, relación de la que supuestamente resultó un hijo del que no se sabe si Flaherty llegó a saber o simplemente nunca reconoció⁸⁷.

Por otro lado, las escenas que muestran el interior del iglú fueron filmadas en uno construido exprofeso, más grande de lo normal y abierto por un lateral, para posibilitar la filmación del interior con una cámara de la voluminosidad que tenían en la época (Henley 2020, p. 101)⁸⁸. Y, para terminar, debido a la influencia de los colonos europeos, Alakariallak y el resto de las actrices ya no llevaban el modo de vida que Flaherty muestra en la película y, por tanto, las escenas están representadas con el único fin de recrear una época pasada, lo que hace de la película un claro exponente de la ya comentada función ‘taxidérmica’ que el cine, según Rony (1996, p. 111), cumple en la antropología.

Estos métodos de producción de contenidos llegan a oídos de la crítica cinematográfica que al principio se sintió ‘manipulada y engañada’, aunque con el tiempo

⁸⁷ Véase Rotha (1980) para una detallada investigación sobre el rodaje de *Nanuk, el Esquimal* (1922).

⁸⁸ Henley incluso refiere que la tecnología necesaria para iluminar por dentro un iglú cerrado de tamaño real tardaría décadas en llegar (véase Henley 2020, p. 101).

la película siguió teniendo una buena consideración por parte de los espectadores no especializados (Marks 1995; Henley 2020). Por su parte, desde el mundo de la antropología de la época también arreciaron las críticas de los antropólogos. Las críticas provenían no solo de la falta de ética por simular el modo tradicional de vida de los inuit como pretendidamente actual, sino también, como señaló Franz Boas, especialista en el área de los pueblos nativos del subártico canadiense, por el escaso valor etnográfico de la película (Henley 2020, p. 103). En este sentido, la película “no hace referencia a la vida social más allá del núcleo familiar, ni a la vida económica más allá de las tareas de subsistencia, y no hay alusión al chamanismo ni ningún otro aspecto de la vida religiosa inuit”, aspecto “de gran importancia” para las culturas del subártico canadiense, como otras etnografías posteriores demostraron (*idem*, trad. del a.)⁸⁹. La oposición generalizada de los círculos académicos hacia la película puede sintetizarse en las palabras de Margaret Mead, discípula de Boas, quien consideró, décadas después de su estreno, que los métodos “artísticos” de Flaherty seguían representando la “antítesis” del valor que el cine etnográfico puede aportar a la antropología (*ibid.*, 109, trad. del a.)⁹⁰.

Este tipo de críticas de antropólogos tan prominentes ahondaron en la desconfianza disciplinar hacia los medios visuales, cuyo valor como documento objetivo ya estaba en crisis, como hemos mencionado, desde el penúltimo cambio de siglo (Grimshaw 2001, p. 25). Pero para valorar si algún elemento de la metodología o de las motivaciones de Flaherty puede servir de atenuante o, incluso, ser considerado una innovación en la historia de las metodologías etno-fílmicas, debemos analizar, desde la perspectiva actual, en qué medida las críticas desde la antropología fueron justas.

Como atenuantes cabe señalar que Flaherty “no era antropólogo ni cineasta profesional”, sino un ingeniero de minas que trabajaba en ‘prospecciones’ en la región de la bahía de Hudson (Henley 2020, p. 100, trad. del a.)⁹¹, aunque él mismo se consideraba “primero explorador y después artista” (Flaherty en Barsam 1992, p. 294, trad. del a.)⁹².

⁸⁹ Orig.: « Nanook makes almost no reference to social life beyond the nuclear family, nor to economic life beyond subsistence tasks, and there is no allusion to shamanism nor to any other aspect of Inuit religious life, which subsequent ethnographic study has shown to be of great importance to the Inuit. » (Henley 2020, p. 103).

⁹⁰ « Mead regarded Flaherty’s ‘artistic’ approach to film-making as the complete antithesis of the way in which anthropologists should be using film in their work. » (Henley 2020, p. 109).

⁹¹ Robert Flaherty, was neither an academic researcher, nor a professional film-maker, but rather a US mineral prospector [...]. » (Henley 2020, p. 99).

⁹² « eI was an explorer, then I was an artist. » (Flaherty citado en Barsam 1992, p. 294).

Por otro lado, la película en principio tenía como público objetivo una ‘audiencia popular’, no el mundo de la antropología o del cine etnográfico (Henley 2020, p. 100). Tampoco fue ideada por Flaherty como un documental ‘en el sentido moderno del término’ (*idem*), sino que tuvo como motivación principal recrear la “magnificencia” de la relación de los inuit con la naturaleza antes de que esta se perdiese en la memoria colectiva de los habitantes de la bahía de Hudson. A este respecto, las razones específicas que llevaron a Flaherty a recrear el mundo inuit tal como había sido antes de la llegada de los europeos se explican porque “no quería mostrar lo que él consideraba los efectos desastrosos en la vida inuit de los misioneros, las minas, las escuelas, el alcoholismo y la prostitución”, por lo que prefirió centrarse en su lugar, según el propio Flaherty, en “la majestuosidad y el carácter, mientras fuese posible, antes de que el Hombre Blanco haya destruido no solo su carácter sino a su gente también” (Flaherty citado en Henley 2020, p. 103, trad. del a.)⁹³.

En el terreno de las innovaciones, destacan dos aspectos de su metodología: la narratividad de la cotidianidad y la participación de los sujetos en la toma de decisiones creativas. Con respecto a la dramatización del día a día, el drama no es presentado como un añadido ficcional a la vida cotidiana de los sujetos de la película, sino como una parte integrante de la vida de estos, lo que constituye una novedad para la época. En efecto, para entender la innovación introducida por Flaherty podemos comparar *Nanuk* con otro documental de la época como *In the Land of Head Hunters* (1914) de Edward S. Curtis, en la que el drama es completamente ajeno a la normalidad cotidiana, presente o pasada, de los sujetos de la película (Henley 2020, p. 106).

Por ello, Henley denomina la técnica narrativa de Flaherty ‘cronología como si’ (*an ‘as if’ chronology*), es decir, la representación dramática del modo de vida cotidiano inuit durante el invierno ‘como si’ se hubiese producido de una forma aproximada a cómo ha sido representado en la pantalla (Henley 2020, p. 106). En otras palabras, mientras en *Head Hunters* Curtis impone una estructura melodramática a sus personajes convirtiendo toda la representación en una mera ficción, Flaherty busca colaborar con Nanuk, si bien no para conocer como es la vida de un esquimal en aquella actualidad, al menos sí que

⁹³ « [...] Flaherty was very clear in his own mind that he did not want to show what he considered to be the disastrous effects on Inuit life of missionaries, mining camps, schools, alcoholism and prostitution. Rather, he wanted to show the Inuit’s ‘former majesty and character ... while it is still possible – before the White man has destroyed not only their character, but the people as well’. » (Henley 2020, p. 103).

para conocer la forma aproximada en la que habían vivido hace décadas (Marks 1995; Henley 2020). Así, la estructura narrativa posterior al preludio es considerada por algunos como uno de los mejores ejemplos narrativos en términos de lenguaje visual del cine temprano, precisamente por su forma de cortar y montar los planos para conseguir un efecto realista de la cotidianidad; una técnica desarrollada de forma pionera por Flaherty que aún pervive hoy en día como fórmula esencial del género documental, y que Grierson vino a definir, en referencia a *Nanuk*, como el ‘tratamiento creativo de la realidad’ (*creative treatment of actuality*) (Henley 2020, p. 102).

Con respecto al segundo elemento innovador, que constituye probablemente la principal y más influyente contribución de Flaherty a la metodología etno-audiovisual, nos referimos no solo a la colaboración (indispensable) de los sujetos filmados, sino a la participación directa en la toma de ciertas decisiones creativas (si bien con claros límites marcados por Flaherty) mediante las ‘proyecciones retroalimentadoras’ o, de forma más comprensible en inglés original, ‘*feedback screenings*’ (Henley 2020, p. 107). Esta técnica se basa en la proyección del material filmado para recibir y aplicar los comentarios de los sujetos participantes con el objetivo de conocer sus impresiones sobre la forma en que están siendo representados. En este sentido, las técnicas de producción de Flaherty están directamente emparentadas con las de su admirador y ferviente defensor, el cineasta y antropólogo visual francés Jean Rouch, cuyas técnicas, como veremos en su propia sección, dieron lugar a un subtipo de antropología visual reflexivo-participativa denominada, en la segunda mitad del siglo veinte, ‘antropología compartida’ (*shared anthropology*) (Henley 2020).

Como último aspecto a comentar, cabe destacar ciertos paralelismos entre *Los Argonautas del Pacífico Occidental* de Malinowski y el *Nanuk* de Flaherty, que van más allá del año (1922) en que son dados a conocer. Ambos trabajos establecieron “lo que llegaría a ser el sujeto y metodología convencionales en la etnografía y el cine etnográfico” (Mark 1995, p. 339, trad. del a.)⁹⁴, pues tanto *Los Argonautas* como *Nanuk* “surgen de una extensa inmersión de primera mano en el mundo de sus sujetos” (Henley 2020, p. 100, trad. del a.)⁹⁵. Por ello, como dice Henley, la similitud “más significativa”

⁹⁴ « [...] what would become the conventional subjects and methodology in ethnography and ethnographic film. » (Marks 1995, p. 339).

⁹⁵ « [...] both works arising from extended first-hand immersion in the world of the subjects. » (Henley 2020, p. 100).

de todas ellas se traduce en que el “objetivo ulterior” de Malinowski y Flaherty era “ser capaces de evocar la visión del mundo de sus sujetos o, como Malinowski dijo, aunque en el lenguaje colonial androcéntrico de la época, “comprender el punto de vista del nativo, su relación con la vida” (*idem*, trad. del a.)⁹⁶. Por su parte, Dan Marks afirma que “la insistencia de Malinowski en entender la forma en que funcionaba una sociedad en su conjunto” mediante una forma de representación escrita que ‘creaba y conectaba’ “viñetas ilustrativas de la vida nativa”, puede compararse con “la aproximación de brocha gorda” del cine de Flaherty, que para la “comunidad antropológica” resultaba “meramente ilustrativa en lugar de analítica” (Marks 1995, p. 341, trad. del a.)⁹⁷. Por ello, Marks ahonda en la “convicción compartida por ambos” acerca de que “toda acción social tiene sentido en términos del sistema en que ocurre” y, por tanto, “la tarea del etnógrafo o cineasta es presentar escenas de la vida cotidiana” de forma que mediante “el contexto y la lógica interna pudieran llegar a ser aparentes para la audiencia y el lector” (*idem*, trad. del a.)⁹⁸.

Por recapitular, parece razonable considerar *Nanuk* como un gran logro técnico de filmación en el ártico en los años veinte del siglo pasado. De hecho, hoy en día la película de Flaherty es ensalzada no solo por su valor cinematográfico y pericia narrativa (Marks 1995; Henley 2020; Skare 2016), sino también por “el sentido de intimidad” desarrollado por Flaherty con sus sujetos”, un aspecto “sin precedentes” en el cine de no-ficción de su época” y que, según Henley, hace de *Nanuk, el Esquimal* una película “tan asombrosa” (2020, p. 107, trad. del a.)⁹⁹. Finalmente, el hecho de que hubiese ejemplos más tempranos de cine documental, en el sentido contemporáneo del término, y debido a las técnicas participativas de Flaherty, que no estaban orientadas a la recreación de la actualidad de su tiempo, sino a la recreación (o simulación) del pasado, se puede reconsiderar la

⁹⁶ Orig.: « [...] the ultimate goal of both author and film-maker was to be able to evoke their subjects’ vision of their world, or as Malinowski put it, albeit in the androcentric colonial language of the time, ‘to grasp the native’s point of view, his relation to life [...]’ » (Henley 2020, p. 100).

⁹⁷ Orig.: « Malinowski’s insistence on understanding the way in which a whole society functioned. the ability to create and connect illustrative vignettes of native life [...]. Similarly, Flaherty’s broad-brush approach in cinema came to be seen within the anthropological community as being merely illustrative rather than analytical. » (Marks 1995, p. 341).

⁹⁸ Orig.: « To a remarkable degree, Flaherty and Malinowski shared the conviction that all social action makes sense in terms of the system in which it occurs, and that the task of the ethnographer (or the filmmaker) is therefore to present scenes of unfamiliar everyday life so that their context and internal logic would become apparent for both audience and reader. » (Marks 1995, p. 341).

⁹⁹ Orig.: « [...] unprecedented sense of intimacy between subjects and filmmaker that is so striking about ‘Nanook’. » (Henley 2020, p. 107).

película, según Henley, no como el ‘primer documental’ sino más bien como la primera ‘etnoficción’ (*ibid.*, 110), a diferencia de la siguiente película que vamos a tratar, *The Song of Ceylon* (1934), que combina la representación de la vida contemporánea con una marcada experimentación estética y de montaje.

1.2.3 *Song of Ceylon* (1934) de Wright: el ‘tratamiento creativo’ de la realidad

Mientras *Nanuk*, según argumenta Henley (2020), no debería ser considerado un documental sino una etnoficción en los sentidos actuales de los términos¹⁰⁰, *The Song of Ceylon* (1934, 38min) —o *Song of Ceylon*—, de Basil Wright (1907-1987), tampoco podría ser considerado un documental etnográfico al uso, pues combina la facticidad propia del documental observacional con elementos de experimentación impresionista —la vanguardia artística de su época— en su fotografía, el montaje y su diseño de sonido. Por otra parte, para discernir si además de no ser un documental al uso podría considerarse de alguna forma cine etnográfico o, al menos, una película con cierto valor antropológico, debemos proceder a su análisis, sin perder de vista dos aspectos.

Por un lado, debe tenerse en cuenta que esta investigación no tiene interés por clarificar las tipologías de documental, sino más bien contextualizar los debates en este sentido para orientar al lector. Por otro lado, si logramos que la controversia taxonómica no oculte el objeto mismo de pesquisa, *The Song of Ceylon* emerge como una exploración sensorial y estética temprana cuya influencia en *Forest of Bliss* (1986) está explícitamente reconocida por el propio Gardner (2008). Así, puesto que esta última es a su vez influencia importante del presente proyecto doctoral, consideramos oportuno dedicarle el presente subepígrafe a la *influencer* original.

¹⁰⁰ La diferencia entre una etnoficción, y una docuficción o un docudrama, estaría en el interés o el alcance etnográfico de la película, caso de la etnoficción, mientras que los segundos la principal motivación no sería antropológica sino orientada a dramatizar la vida de los personajes. Por tanto, si bien Henley (2020) se refiere al *Nanuk* de Flaherty como la primera etnoficción, cabría considerarla más bien la primera docuficción o el primer docudrama, aunque en todo caso debe reconocerse que abre el camino para metodologías que, décadas después, servirán de inspiración a verdaderas etnoficciones como las de Jean Rouch, que veremos más adelante.

The Song of Ceylon surgió de un encargo de cuatro piezas cortas en formato *travelogue* para la *Ceylon Tea Propaganda Board* por parte de la *Empire Marketing Board Film Unit* de la que Grierson¹⁰¹ era en aquel momento su director, aunque finalmente la gestión y entrega del encargo —la EMB se clausuró en 1933— quedó en manos de la *General Post Office Film Unit*, que siguió dirigida por Grierson (Hoare 2011). Así, Wright y su ayudante Lionel Wendt —quien operó como guía local y traductor por ser mestizo nativo y, a su vez, haber sido educado en Reino Unido— estuvieron ‘recorriendo la isla durante un mes en busca de inspiración’, hasta que Wright la encontró contemplando los budas tallados en las rocas de Gal Vihara, momento a partir del cual se puso a filmar de forma ‘instintiva’ (*idem*, trad. del a.)¹⁰². Después de cuatro meses de grabación, Wright volvió a Londres para trabajar con el material filmado, del que surge *The Song of Ceylon*; sin embargo, puesto que el resultado no fue lo esperado por la *Tea Board*, Wright tuvo que seguir afanándose con el resto del material filmado para cumplir con el encargo original (*idem*). A diferencia de los cuatro cortos documentales (*Dance of the Harvest*, *Negombo Coast*, *Villages of Lanka* y *Monsoon Island*) entregados a la *Tea Board*, que se limitaban a “presentar comentarios informativos” acerca de una “hechos económicos, históricos y culturales sobre Ceilán y su gente” (*idem*, trad. del a.)¹⁰³, *The Song of Ceylon* no solo destaca por su forma de encarar el ‘tratamiento creativo de la realidad’ propugnado por Grierson (Henley 2020, p. 102).

La película se estructura en cuatro partes. La primera, titulada ‘El Buda’ (*The Buddha*), comienza con imágenes de la vegetación tropical, y se centra en la vida religiosa de los ceilandeses mediante imágenes de figuras de Buda, templos en uso y otros en ruinas escondidos en la espesura de la selva, la peregrinación hacia una montaña sagrada (Pico

¹⁰¹ Grierson es considerado uno de los más influyentes precursores del género documental no solo por acuñar el término ‘documental’ o por su concepción del medio, sino también por su labor institucional —su único largometraje documental es *Drifters* (1929) sobre la industria británica del arenque en el Mar del Norte. Así, Grierson contribuye a producir más de cien filmes documentales como fundador y productor ejecutivo de la *Film Unit*, en la EMB hasta 1933, y después en la GPO hasta el año 1938. Ese año Grierson se traslada a Canadá donde participa en la creación del embrión de lo que poco después se convertirá en la *National Film Board of Canada* (NFBC), histórica agencia de producción documental y cine social realista (Moreno 2016).

¹⁰² Orig.: « Immersed in a month-long search for inspiration, Wright toured Ceylon. The giant Buddha sculptures of Gal Vihare entranced him and in an attempt to capture some essence of this transformative experience he began instinctively shooting sequences. » (Hoare 2011).

¹⁰³ Orig.: « [...] the travelogues feature straightforward informative commentaries that deliver a series of economic, historical and cultural facts about Ceylon and its people. » (Hoare 2011).

de Adán, *Sri Pada* para los ceilandeses) en la que, una vez en la cima, los peregrinos realizan danzas rituales, acompañadas de cantos y rezos al ritmo de las campanas sagradas; una celebración que alcanza el clímax al atardecer cuando la montaña va proyectando su sombra sobre el paisaje circundante, y que finaliza con elementos del entorno natural, pájaros en pleno vuelo y lagos. En la segunda parte de la película, titulada ‘La Isla Virgen’ (*The Virgin Island*), la mirada se vuelve hacia el modo de vida tradicional de los isleños, mostrando actividades cotidianas como sacar agua de un pozo, hombres saliendo al mar a pescar, y reparando embarcaciones en la orilla, mujeres lavando la ropa, trabajos de alfarería; nativos cortando árboles, construyendo una casa o reparando redes de pesca, mujeres cosechando arroz, niños asistiendo a clases de danza tradicional, o isleños murmurando y riendo.

La tercera parte de la película se titula ‘Las Voces del Comercio’ (*The Voices of Commerce*) y muestra las actividades económicas relacionadas con el comercio del té mediante imágenes como un tren circulando por una zona rural, elefantes adiestrados cargando troncos, vemos un barco en el mar, detalles de barcos de vapor y la oficina de correos, trabajadores recolectando té, máquinas trabajando en una fábrica, cajas de té siendo cargados en los barcos del muelle, las calles y edificios modernos de la capital Colombo, y camiones y gente transportando diferentes bienes por la calle. Por último, la cuarta parte, titulada ‘La Indumentaria de un Dios’ (*The Apparel of a God*) se centra en las rutinas del final del día: los pescadores y jinetes de elefante vuelven a sus casas después del trabajo, imágenes que están entrelazadas con momentos más ceremoniales como ofrecer flores a un Buda, y bailarines que se dirigen hacia una danza, que comienza cuando un baterista comienza a tocar el tambor mientras los bailarines comienzan a bailar con un ritmo cada vez más frenético, con un Buda que preside la danza de fondo antes de finalizar la película como empezó, con planos de la vegetación tropical.

Esta estructura de contenidos de por sí revela Ceilán desde una perspectiva contemporánea a su época, como parte del mundo del imperio británico y de una economía comercial que comienza a globalizarse, es decir, sin incurrir en la función taxidérmica de preservación de la cultural local mediante la simulación del modo de vida ceilandés previo a la colonización, estrategia por la que Flaherty optó en *Nanuk*. La perspectiva desde la que el documental se aproxima a Sri Lanka se basa en la experiencia vivida por Wright, es decir, la de un foráneo (occidental) mirando hacia dentro, punto de

vista con el que en todo caso Wright ‘pareció siempre conformarse’ (Greene 1935). Sin embargo, la mayoría de las críticas provenientes de la antropología, sobre todo en los años ochenta y noventa, coinciden en señalar un aspecto: la película elude el tema de la explotación colonial y sus efectos perversos para la población nativa, a la que en ningún momento Wright da voz (Hood 1983; Guynn 1998). Cabe recordar en este sentido que la metodología etnográfica de esa época ya había incorporado al trabajo de campo el requisito de ‘duración extensa’, como forma de superar la falta de sentido para comprender el mundo extraño al que llega el antropólogo¹⁰⁴.

En este sentido, cabe señalar que Wright —al igual que Flaherty— no era antropólogo ni tenía pretensiones etnográficas¹⁰⁵, sino que, como defendió en una entrevista en 1987, sus principales intereses eran dos: ‘hacer películas’ y ‘la estética cinematográfica’ (Aitken 1990, p. 245, trad. del a.)¹⁰⁶. Y, en cualquier caso, la naturaleza temporaria del encargo de la EMB —que fue de cinco meses— no permitía un proceso de inmersión tan largo como el deseado para un trabajo de campo etnográfico. Así, dado el margen temporal que tenía y su escaso interés en cuestiones antropológicas, la perspectiva adoptada por Wright como cineasta, no como antropólogo, es la única posible cuando uno se acerca a una cultura que le es extraña.

En todo caso conviene hacer hincapié en ciertos recursos estéticos, de montaje y de postproducción de sonido que son destacables. En aquella época Wright y Wendt, el guía que colaboró en el rodaje, no disponían todavía de la tecnología necesaria para grabar sonido durante su estancia en la isla. Por tanto, Wright volvió con un material completamente mudo a Londres, si bien con intensas vivencias sensoriales y corporales. Basados en esta memoria corporal y en el material filmado, un compositor británico

¹⁰⁴ Posteriormente, a partir de la crisis de la representación del Otro en los años setenta, y el consiguiente giro reflexivo en los ochenta, la etnografía ideó otras metodologías para intentar superar los problemas de representación y autoridad, por ejemplo, el cine colaborativo (*collaborative cinema*) que incluye la etnoficción, en el marco de los principios de la antropología compartida (*shared anthropology*), o el cine nativo [*native cinema*], consistente en que el antropólogo visual actúa como facilitador, entregando equipo audiovisual a los nativos y entrenándoles en las técnicas audiovisuales para que pudiesen representarse a sí mismos cinematográficamente.

¹⁰⁵ Cabe señalar que, curiosamente, la mayoría de los trabajos desafiantes con los cánones establecidos que veremos en este capítulo, provienen de realizadores que sin estar profesionalmente afiliados a departamentos académicos tienen sin embargo un profundo interés por investigar la condición humana. La razón por la que incluimos sus trabajos como ejemplo es que su contribución al progreso de las metodologías etno-fílmicas queda probada por ser de referencia en los manuales de antropología visual.

¹⁰⁶ « I wanted to make films, and to begin with I was mainly interested in film aesthetics. » (Wright citado en Aitken 1990, p. 245).

llamado Walter Leigh se ocupó de diseñar las pistas de audio de la película en postproducción, mediante técnicas de *foley* (Hoare 2011).

Algunas de las técnicas utilizadas para crear el sonido de la película en postproducción incluyen “el golpeo de láminas de metal con martillos y campanas tubulares cromáticas”, y también “un coro de iglesia [que] fue enseñado a cantar por Ukkuwa y Suramba (el bailarín y el baterista de la película) quienes fueron a Londres con Wendt para añadir ritmo auténtico y diálogo”. Por su parte, Wendt hizo la voz en off con fragmentos “adaptados de un libro de Robert Knox del siglo diecisiete” relativo a la historia de la isla de Ceilán (Hoare 2011, trad. del a.)¹⁰⁷. De hecho, la narración de Wendt, en lugar de ser explicativa o informativa, añade una capa más de significados al narrar algunos pasajes de *An Historical Relation of the Island Ceylon* escrito por un marino británico cautivo en la Sri Lanka del siglo diecisiete, lo que algunos han interpretado como una forma denegar la voz a los nativos (Hood 1998; Guynn 1988), mientras que otros lo ven como una forma crítica de exponer la continuidad del dominio colonial durante siglos (Hoare 2011).

Inspirados en las lecturas y el cine del ruso Sergei Eisenstein, Wright y Wendt diseñaron una banda sonora multipista, con sonidos sintéticos combinados con una cautivadora música atmosférica, que en varias ocasiones ejerce de ‘contrapunto’ a las imágenes (Taylor y Barbash 1997; Hoare 2011). Así, el sonido de la película es rico y complejo, en ocasiones paradójico y alegórico en relación con las imágenes. Para Paul Rotha, quien escribe en 1936, la yuxtaposición de imágenes y sonidos para crear una crítica hacia el colonialismo se materializa en momentos concretos, por ejemplo, en el mercado del té, cuando se superpone, de forma rítmica, el sonido de los precios “anunciados por altavoz y dictados como si fuesen un formulario por parte de los administradores del negocio [...] con escenas de nativos recolectando el té en los campos [...]” (Rotha citado en Hoare 2011, trad. del a.)¹⁰⁸. En una línea similar, Taylor y Barbash argumentan que en la parte cuatro, ‘Las Voces del Comercio’, “las voces superpuestas a

¹⁰⁷ Orig.: « Leigh included metal sheets struck with hammers and chromatic tubular bells. A church choir was taught to chant by Ukkuwa and Suramba (the film’s dancer and drummer) who came to London with Wendt to add authentic rhythm and dialogue. Wendt spoke the narration, adapted from Robert Knox’s seventeenth-century book *An Historical Relation of the Island Ceylon*. » (Hoare 2011).

¹⁰⁸ Orig.: « The market prices of tea, spoken by radio-announcer and dictated in letter form by business executives are overlaid on scenes of natives picking in the tea gardens, the ‘Yours truly’ and ‘Your obedient servant’ of the dictation being ironically synchronised over the natives at their respective tasks. » (Rotha citado en Hoare 2011).

las imágenes llaman implícitamente a poner en cuestión los supuestos beneficios de la occidentalización” de Ceilán (1997, p. 20, trad. del a.)¹⁰⁹. John Hoare, por su parte, argumenta que “el entretejido inventivo de Wright de sonido e imagen que usa el montaje para crear movimiento, revelan conexiones y ofrece un comentario crítico” —al menos si uno deja de lado las preconcepciones sobre lo que debe ser el cine para la antropología, añadimos— y, en parte debido a ello, “la película oscila entre lo antiguo y lo moderno, lo comercial y lo espiritual, lo global y lo local, el colonizador y el colonizado” (Hoare 2011, trad. del a.)¹¹⁰.

Si bien es cierto que, según las críticas mencionadas arriba, Wright no otorga voz propia a los nativos de la isla, no es menos cierto que el sofisticado montaje y el diseño de sonido se muestran irreductibles a la crítica académica proveniente de la antropología. *The Song of Ceylon* no pretende una visión totalizante de la cultura local, no pretende conocerla en su totalidad o en profundidad, sino que, según Graham Greene, quien escribe un año después de su estreno, la película “ofrece un relato visual del efecto en un cerebro occidental sensible sobre las apariencias viejas, comunitarias y religiosas [de un lugar, Ceilán], no sobre una vida que Mr. Wright pretende *conocer*” (1936, p. 66, trad. del a.)¹¹¹. Por insistir, puede que la voz de los ceilandeses no sea suficientemente explicitada por Wright, pero no es menos cierto que “la narración no habla con autoridad inequívoca en relación con las imágenes en la pantalla”, y, por tanto, el espectador no asiste “simplemente al subrayado de la continuidad entre el pasado y la atemporalidad de Ceilán” sino que “la narración demuestra la presencia europea en curso y la habilidad de éstos para hablar en nombre de la isla y su gente” (Hoare 2011, trad. del a.)¹¹², ofreciendo así una pluralidad vocal mediante la sofisticación del montaje y la participación de ceilandeses en la postproducción del sonido. Así, a diferencia de otros documentales de su entorno histórico anterior como *Nanuk* o *Head Hunters*, e incluso algo más posteriores

¹⁰⁹ « The voices that are laid over the images implicitly call the supposed benefits of Westernization into question. » (Taylor y Barbash 1997, p. 20).

¹¹⁰ « In *The Song of Ceylon* Wright’s inventive weaving of sound and image similarly used montage to convey movement, reveal connections and to offer a critical commentary. The film shifts between the ancient and the modern, the commercial and the spiritual, the global and the local, the coloniser and the colonised. » (Hoare 2011).

¹¹¹ « [...] visual record of the effect on a sensitive Western brain of old, communal, religious appearances, not of a life which Mr. Wright pretends to know. » (Greene 1936, p. 66).

¹¹² « Wright’s film might deny the islanders a voice, but the narration does not speak with unambiguous authority in relation to the images on screen. [...] Rather than simply stressing continuity with the past and the timelessness of Ceylon, the narration demonstrates the ongoing colonial presence of Europeans and their ability to speak for the island and its people. » (Hoare 2011).

como *The Hunters* (1957)¹¹³, la dinámica narrativa de *The Song of Ceylon* muestra o, al menos, no oculta ciertas implicaciones que la colonización tiene para la estructura social y económica local.

En cuanto a sus influencias, el montaje está influenciado por trabajos previos de las denominadas ‘sinfonías de ciudad’ (*city symphonies*) que representaban los ritmos de la vida moderna mediante técnicas de edición, como *Berlin* (1926) de Walter Ruttmann, y las de la escuela rusa, de la que también toma el usar el sonido como contrapunto a las imágenes, como por ejemplo, *Lo Viejo y lo Nuevo* (1929) —conocida también como *La Línea General*— de Serguéi Eisenstein y, por supuesto, *Man with a Movie Camera* (1929) de Dziga Vertov. Como obra influyente, por su parte, *The Song of Ceylon* dejó su huella en otra película importante (y controvertida, para el mundo de la antropología visual) que analizaremos en el último subepígrafe, *Forest of Bliss* (1986) de Robert Gardner, estrenada dos años antes de la muerte de Wright. Gardner, quien escribió con afecto su obituario, dedicó estas palabras al montaje de Wright en *The Song of Ceylon*:

Establecer relaciones a través de la edición [hacía de estas] que fuesen más valientes e impresionantes de forma que nuevas percepciones emergían de las realidades observadas. No importaba que estas realidades fuesen lugares comunes: de hecho, su humanidad salía reforzada del hecho de que esto es lo que eran. Recuerdo de esta conexión es la casi literal transportación espiritual que él [Basil] evocaba en la parte de Buda... donde la piedra, los pájaros, el aire y el agua son aunados para crear una atmósfera abrumadora de santidad... cuando son considerados ensamblados por tan magistral montador... y [cuando] escuchamos el tintineo de aquellas incesantes campanas guiando los sentidos hacia nuevas excitaciones, el efecto es transfigurador. Estamos bajo su control y somos cambiados para siempre (Gardner 1988, p. 24, trad. del a.)¹¹⁴.

¹¹³ En *The Hunters* (1957), John Marshall no solo presenta una dramatización de la cotidianidad de una pequeña comunidad de bosquimanos *San* en el Kalahari, sino la simulación de que los *San* todavía vivían aislados del influjo de la cultura occidental (Loizos 1993).

¹¹⁴ « [...] making relationships through editing which were most courageous and amazing in the way new perceptions emerged from the actualities observed. It did not matter that these actualities were commonplaces: In fact, their humanity drew strength from the fact that this is what they were. I am reminded in this connection of the almost literally transporting spirituality he evoked in the Buddha segment...where stone, birds, air and water are joined to create an overwhelming atmosphere of holiness... when looked at assembled by such a masterful cutter ... and hearing the tintinnabulation of those relentless bells guiding the senses into novel excitations, the effect is transfiguring. We are in his grip and we are changed forever. » (Gardner 1988, p. 24).

En resumen, si bien los coloridos ritos locales fueron lo primero que llamó la atención de Wright, el documental no se contenta meramente con romantizar la mística local ni simular la ausencia del dominio colonial. Con una mezcla de imágenes y sonidos de corte ligeramente impresionista Wright pretende ofrecer un maremágnum de sensaciones y sensorialidad diversas, en ocasiones contradictorias, lo que deja entrever argumentos políticos, históricos y económicos que están inscritos en la estética del filme. De hecho, la aparente sutileza o ambigüedad con la que Wright trata algunos de los temas más controvertidos es para algunos críticos, muchos de los cuales escriben en los años ochenta y noventa, un defecto ético de la película. Sin embargo, la falta de imposición de una voz explicativa o informativa dirigiendo los pensamientos del espectador o describiendo las imágenes en pantalla, así como la complejidad del texto narrado en la voz en off, y el montaje mediante yuxtaposiciones de imágenes y sonido, puede ser visto no solo como una forma crítica de relacionarse con la realidad, sino que puede considerarse una forma de apostar por el potencial expresivo del lenguaje cinematográfico o, en otras palabras, la exploración del potencial epistemológico, corporal y sensorialmente hablando, del medio que está empleando, dejando que las escenas respiren y evoquen, sin el deber de ser informativamente explícitas como pretendía en su época la antropología (Hoare 2011).

1.3 El cine etnográfico durante el periodo cientificista: tres ejemplos, dos modelos antagónicos

1.3.1 *Character Formation in Different Cultures*: veinte años de objetivismo de Mead

Character Formation in Different Cultures, de la estadounidense Margaret Mead (1901-1978) y el británico Gregory Bateson (1904-1980), es una serie documental conformada por siete películas etnográficas, que constituyen la práctica totalidad de la producción audiovisual del tándem Mead-Bateson, y cuyas imágenes fueron grabadas en Bali —y parte en Nueva Guinea— durante el trabajo de campo de la paradigmática etnografía fotográfica *Balinese Character: A Photographic Analysis* que ambos publican

en 1942 (Jacknis 1988; Henley 2013). Debido a la transparencia con que Mead y Bateson argumentan su postura en la ‘Introducción’ de *Balinese Character*, y por las actitudes y concepciones divergentes entre ambos —que representan, a grandes rasgos, las dos posturas paradigmáticas y antagónicas de la antropología con respecto a la producción de conocimiento antropológico mediante medios (audio)visuales— y que, con el tiempo, llevan a Mead y Bateson a separar sus caminos académicos (Brand 1976), encontramos un primer motivo de peso para analizar ambas obras, *Character Formation* y *Balinese Character*, en paralelo.

Balinese Character fue un referente de la antropología visual no solo de su tiempo sino también posterior, ya que su influencia llega hasta los años setenta a través, por ejemplo, de Tim Asch, alumno de Mead, que realiza *The Ax Fight* (1975) junto a Napoleon Chagnon, quienes basan su aproximación al uso del cine etnográfico en la metodología educacional del ‘estudio de casos’ (*case study*)¹¹⁵ inaugurada por Mead (Henley 2013). Así, las fotografías en *Balinese Character* y las secuencias de *Character Formation*, ambas tomadas por Bateson bajo la dirección de Mead, son fruto de su trabajo de campo realizado entre 1936 y 1939 (Mead y Bateson 1942, p. xiv)¹¹⁶. Mientras las fotografías tomadas en Bali tenían como objetivo ilustrar las tesis de *Balinese Character*, las secuencias fueron grabadas principalmente en Bali, aunque también en Nueva Guinea, estas con el fin de obtener imágenes comparativas de otra cultura ‘primitiva’ con las que aquilatar las tesis propuestas en los documentales de *Character Formation*¹¹⁷ (Henley 2013).

Por tanto, aquí tenemos otra razón de peso para analizar ambos trabajos en paralelo. Como se puede intuir, las claves del enfoque escogido para grabar y montar las películas antropológicas de *Character Formation* no pueden ser comprendidas sin la perspectiva desde la que Mead y Bateson diseñan *Balinese Character*, en cuya

¹¹⁵ Para más detalles en torno a la metodología del ‘estudio de casos’, véase más adelante el subepígrafe 1.3.3 *The Ax Fight* (1975) de Timothy Asch y Napoleon Chagnon: *el ocaso del modelo cientificista*.

¹¹⁶ El trabajo de campo fue realizado en dos fases diferenciadas. La primera y principal fase constó de un trabajo de campo, en Bali, de dos años de duración, entre 1936 y 1938, periodo en que se graban las imágenes que dan lugar a la serie *Character Formation*; y una segunda fase de apenas seis semanas que se realiza en 1939 también en Bali; ambas fases intercaladas con ocho meses de trabajo de campo en Nueva Guinea, a finales de 1938 (Henley 2013).

¹¹⁷ Las imágenes tomadas en Nueva Guinea, lugar donde Bateson había realizado trabajo de campo antes de conocer a Mead y embarcarse en el proyecto *Balinese Character*, son principalmente empleadas en el documental de la serie *Character Formation*, *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea* (1952) (Henley 2013).

‘Introducción’ Mead y Bateson justifican el uso de herramientas visuales para investigar, en relación con el ‘carácter’ de la cultura balinesa, el afecto y la corporalidad en ámbitos tan dispares como las relaciones materno-filiales o el trance en la danzas tradicionales (Henley 2013). Mead y Bateson, discípulos de Franz Boas y Alfred R. Radcliffe-Brown, respectivamente¹¹⁸, e influidos por las ideas de la teoría de los instintos y la psicología social del psicólogo William MacDougall (1871-1938), no solo emplean los medios visuales como una parte integral de la metodología de *Balinese Character*, sino que además reintroducen la atención a la corporalidad, la sensorialidad o el afecto, cuestiones casi olvidadas para la antropología desde la expedición al estrecho de Torres de Haddon y Rivers (Henley 2013). En efecto, ambos trabajos forman parte de un proyecto antropológico pionero en la historia de la antropología visual debido a que en él se conciben los medios audiovisuales como una parte nuclear, en lugar de periférica, de la investigación etnográfica (Jacknis 1988). Por ello, el proyecto en conjunto fue considerado en su momento como iniciador del campo de la antropología visual en su forma moderna, si bien sosteniendo un enfoque rigorista en cuanto al uso científico-antropológico de los medios audiovisuales, que está muy alejado de la concepción actual, como evidenciaremos (Henley 2013).

Antes de profundizar en la perspectiva argumentada por Mead y Bateson en la ‘Introducción’ de *Balinese Character* y valorar las cualidades del proyecto en conjunto, debemos proveer con más contexto a la producción compartida en el trabajo de campo, pues mediante algunos detalles podremos introducir la posterior comprensión de las controversias que todavía suscitan no solo las películas de *Character Formation* sino también las tesis sostenidas, principalmente por Mead, en *Balinese Character*. Así, en cuanto a las circunstancias de la producción, cabe mencionar que una de las peculiaridades de *Character Formation* estriba en que mientras Mead y Bateson participan juntos en las grabaciones, Bateson ya no participa en el montaje y postproducción (Henley 2013). Esto puede ser debido, en parte, a divergencias en las perspectivas académicas (y personales) entre ambos que afloran durante los años cuarenta, tras la publicación de *Balinese Character*, y que, tal vez, explican otra peculiaridad: el inusual desfase temporal, de más de una década, entre la época en que las

¹¹⁸ Bateson es introducido a la antropología por Haddon, y después tiene como profesores a Malinowski y Radcliffe-Brown, durante un viaje en tren (Zulaika 1990, p. ii), prólogo a la edición española de *Naven* (1958) de Bateson).

imágenes fueron grabadas, en la década de los treinta, y el montaje de las películas, a principios de los cincuenta (Jacknis 1988; Henley 2013). No en vano, Bateson acaba renegando tanto de los enfoques conductistas y psicologistas como del uso de los medios visuales derivados de la perspectiva positivista de la corriente mayoritaria de la antropología de su época, como veremos en una entrevista en la que ambos participan en los años setenta¹¹⁹ (Brand 1976). Por tanto, a pesar de que la autoría de la producción de las películas que componen *Character Formation* se muestra en los títulos iniciales compartida por ambos —Mead y Bateson (con el segundo nombrado siempre en primer lugar)—, Henley (2013, p. 76) defiende que debido a que Bateson no participó en el montaje de *Character Formation*, y dado que Mead aparece en los títulos como la única ‘escritora y narradora’ —su ‘voz en off’ es la que guía las explicaciones—¹²⁰, la autoría intelectual del proyecto en su conjunto, incluido *Balinese Character*, correspondería más bien a Margaret Mead.

Ambos trabajos, *Balinese Character* y *Character Formation*, son capaces de condensar varias de las controversias que hostigan a la antropología de mediados del siglo veinte, y que iremos desgranando a lo largo del análisis. Como ya hemos anticipado, Mead y Bateson deciden trabajar a contracorriente de su época, no solo por usar de forma pionera los medios audiovisuales y fotográficos como parte central e indispensable de su metodología —Haddon y Rivers, o Boas, los habían utilizado anteriormente solo de manera periférica (Henley 2013)—, sino además por enfocarlos al estudio de la corporalidad —objeto de estudio arrinconado en la antropología de los años treinta— de los balineses. Una primera muestra de que los medios visuales eran un eje central de su metodología es que Mead y Bateson toman 25.000 negativos de los que se publican en la monografía 759 placas (Murphy y Murphy 1943). Junto a las fotografías, Bateson como camarógrafo y Mead dirigiendo la filmación, se graban también largas secuencias que después de montados, en la década de los cincuenta, dan lugar a la serie *Character Formation in Different Cultures*. Las seis películas antropológicas grabadas entre Bali, sobre todo, y Nueva Guinea, posproducidas en los años cincuenta son: *A Balinese Family* (1951, 20 min.); *First Days in the Life of a New Guinea Baby* (1952, 15 min.); *Karba's*

¹¹⁹ Véase un elocuente extracto de la entrevista, en el que Mead y Bateson debaten sobre la objetividad de la cámara, en el subepígrafe 1.3.1 *Character Formation in Different Cultures* de Mead y Bateson: *veinte años de cientificismo*.

¹²⁰ La estructura de los títulos iniciales es la siguiente: ‘Produced by Gregory Bateson and Margaret Mead’; y a continuación ‘Written and narrated by Margaret Mead’.

First Years (1952, 20 min.); *Trance and Dance in Bali* (1952, 22 min.); *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea* (1952, 16 min.); *Bathing Babies in Three Cultures* (1954, 12 min.); y, junto a una séptima titulada *Learning to Dance in Bali* (editada en 1978, 10 min.), conforman el total de la producción audiovisual conjunta de Mead y Bateson (Henley 2013).

Por los títulos de las películas se puede intuir no solo la aproximación comparativa que Mead y Bateson escogieron para su etnografía, sino también el interés que muestran la corporalidad en la infancia y las relaciones familiares, dimensiones culturales que ocupan el centro de sus pesquisas. Por otro lado, la otra muestra que da cuenta de la atención, inusitada para la época, en torno a la corporalidad proviene de echar un vistazo al índice de *Balinese Character*. Baste señalar algunos de los epígrafes y subepígrafes del índice de las placas fotográficas, que no solo recuerdan a las categorías empleadas en los *Reports* del Estrecho de Torres, sino que, más aún, parecen anticipar las perspectivas actuales postmodernas sobre el cuerpo. Algunos ejemplos de epígrafes son: *Orientación Espacial y Niveles*; *Integración y Desintegración del Cuerpo*, en el que se incluyen sugerentes subepígrafes como *La Superficie del Cuerpo*; *Manos, Piel y Boca*; o *Posturas de las manos en la Vida Diaria, ...en la Danza, ...en las Artes y el Trance*¹²¹. En el epígrafe *Orificios del Cuerpo* se encuentran subepígrafes como *Dedos en la Boca*; *El Cuerpo como Tubo*; o *Agua y Beber*¹²². *Balinese Character* destaca así por su afán exploratorio de ejes temáticos y objetos de estudio que no se volverán a dar hasta el último cambio de siglo. Sin embargo, y a pesar del encomiable trabajo de investigación experimental, mediante herramientas visuales, en torno al cuerpo de Mead y Bateson, el resultado final se ve deslucido por el objetivismo —y el ‘pensamiento categorial’ (*categorical thinking*), como veremos argumentaría Laplantine (2014)¹²³— del sistema onto-epistemológico de la época, como veremos a continuación.

Por un lado, según la ‘Introducción’, escrita principalmente por Mead, la motivación de la investigación era hacer un libro “sobre la manera en que [los balineses], como personas vivientes, moviéndose, estando de pie, comiendo, durmiendo, bailando, y

¹²¹ *Spatial Orientation and Levels*; *Integration and Disintegration of the Body*; *The Surface of the Body*; *Hands, Skin, and Mouth*; *Hand Postures in Daily Life, ...in Dance, o ...in Arts and Trance*.

¹²² *Orifices of the Body*; *Fingers in Mouth*; *The Body as a Tube*; *Water and Drinking*.

¹²³ En el capítulo dedicado a la antropología modal veremos que, en sus elaboraciones, Laplantine (2014) opone el pensamiento sensible o modal, al pensamiento categorial (platónico-cartesiano) que ha imperado en las ciencias sociales durante buena parte del siglo veinte.

cayendo en trance, encarnan la abstracción que (después de que nosotros la hayamos abstraído) llamamos técnicamente cultura”, es decir, “un libro no sobre costumbres balinesas, sino sobre lo balinés” (Mead y Bateson 1942, p. xii, trad. del a.)¹²⁴. Así, el objetivo principal de la investigación fue “intentar describir la manera en que la vida emocional de estas gentes de los Mares del Sur estaba organizada en formas culturales estandarizadas” (*ibid.*, xi, trad. del a.)¹²⁵. De hecho, Mead comenzó a teorizar sobre la relación entre sexo biológico y cultura a principios de los años veinte, durante sus primeras etnografías en Samoa, incorporando más tarde, una vez conoció a Bateson¹²⁶, parte de las elaboraciones sobre travestismo que este había estado investigando entre los *iatmul* de Nueva Guinea (Henley 2013). De esta forma, Mead y su colega Ruth Fulton Benedict (1887-1948), siguiendo las prominentes elaboraciones del psicólogo estadounidense William MacDougall, habían trabajado previamente en una serie de tipologías psicológico-culturales basadas en la combinación de diversas variables, “por un lado, agregaciones de predisposiciones innatas que [...] denominaron ‘temperamento’ y, por otro, ciertos atributos adquiridos tanto en individuos como en grupos que [...] denominaron ‘carácter’ o ‘personalidad’” (Henley 2013, p. 79, trad. del a.)¹²⁷.

Este esquema apriorístico llevó a Mead a centrar sus pesquisas en los estados de trance y la modalidad de crianza de los niños, cuestiones aproximadas desde un punto de vista corporal y emocional, mediante herramientas visuales operadas por Bateson. Por otro lado, cabe destacar que el interés último de Mead y Bateson en investigar los posibles condicionantes conductuales (y culturales) en torno a la aparición de la esquizofrenia se explica por “el alto peaje que la *dementia praecox* [término de la época para la esquizofrenia]” provoca entre la población estadounidense de la época, una incidencia que motiva a los antropólogos a “conocer las bases de la experiencia infantil que

¹²⁴ « This is not a book about Balinese custom, but about the Balinese —about the way in which they, as living persons, moving, standing, eating, sleeping, dancing, and going into trance, embody that abstraction which (after we have abstracted it) we technically call culture. » (Mead y Bateson 1942, p. xii).

¹²⁵ « Attempt to describe the way in which the emotional life of these various South Sea peoples was organized in culturally standardized forms. » (Mead y Bateson 1942, p. xi).

¹²⁶ Mead y Bateson mantuvieron una relación matrimonial desde 1936 hasta el divorcio, en 1950. Para una descripción de las circunstancias académicas en las que se conocieron, así como una interpretación de las razones por las que escogen Bali para investigar las relaciones entre sexo, carácter y cultura, véase Henley (2013) y Jacknis (1988).

¹²⁷ « Mead and [Ruth] Benedict saw the relationship between sex and culture as being mediated through a number of other variables including, on the one hand, aggregations of innate psychological predispositions which, following the psychologist William MacDougall, they referred to as “temperament” and, on the other, certain learned attributes of both individuals and groups, which they variously termed “character” or “personality”. » (Henley 2013, p. 79).

predisponen esta condición”, con el objetivo ulterior de “conocer cómo tal predisposición puede ser culturalmente manejada, de forma que no se convierta en un desajuste” (Mead y Bateson 1942, p. xvi, trad. del a.)¹²⁸.

Así, Mead no solo advirtió una relación entre la predisposición de los balineses a caer en estados de trance con la prevención del clímax emocional observado en las relaciones materno-filiales de los balineses, sino que argumentaron además que dicha relación estaba ligada, a su vez, con un tipo de desorden psiquiátrico, la esquizofrenia, que debía su origen a las prácticas de crianza de los infantes balineses y actuaba como factor coadyuvante en el caso del trance (Henley 2013). En su descargo, cabe tener en cuenta que la “tendencia dominante en la investigación académica” de la época “interpretaba cualquier forma de trance o posesión espiritual, incluso en contextos tradicionales enteramente ceremoniales, en términos de alguna forma de desorden psiquiátrico individual” (Henley 2013, p. 80, trad. del a.)¹²⁹. Sin embargo, Mead estableció explícitamente una causalidad entre la esquizofrenia y la crianza de los balineses al sugerir “adicionalmente que el trance en que los balineses caían durante danzas ceremoniales representada la institucionalización cultural de una forma particular de personalidad esquizoide estimulada por las prácticas de crianza”, en particular de las madres balinesas (*idem*, trad. del a.)¹³⁰.

Por tanto, para alcanzar tales objetos de estudio, y así poder plasmar documentalmente que la intangibilidad de lo afectivo puede ser percibida (e interpretada) mediante su materialización en lo corporal, Mead y Bateson optan por las herramientas visuales, no sin justificar antes ciertas limitaciones del lenguaje en el caso concreto que les atañe. Por un lado, Mead y Bateson identifican las dificultades en “la relación entre cultura y conceptos verbales”, concretamente, la cuestión de que “las palabras que una cultura ha investido con significado son, por la propia exactitud de su encaje cultural, singularmente inapropiadas como vehículos para el comentario preciso sobre otra

¹²⁸ Orig.: « As the toll of dementia praecox among our own population continues to rise, it becomes increasingly important for us to know the bases in childhood experience which predispose to this condition, and we need to know how such predisposition can be culturally handled, so that it does not become maladjustment. » (Mead y Bateson 1942, p. xvi).

¹²⁹ « [...] the dominant tendency in academic research was to interpret any form of trance or spirit possession, even when in entirely traditional ceremonial contexts, in terms of some form of individual psychiatric disorder. » (Henley 2013, p. 80).

¹³⁰ « [...] Mead further suggested that the trance into which Balinese dancers fell during ceremonial performances represented the cultural institutionalization of a particular form of schizoid personality encouraged by child-rearing practices. » (Henley 2013, p. 80).

cultura” (Mead y Bateson 1942, p. xi, trad. del a.)¹³¹. Por otro lado, reconocen que tales dificultades se ven agudizadas en el caso de la representación lingüística de ciertos “aspectos intangibles de la cultura que han sido vagamente referidos como *ethos*” (*idem*, trad. del a.)¹³². Según sus propias palabras, ya antes de acometer la etnografía de *Balinese Character*, Mead y Bateson estaban “enfrascados, de forma separada”, en intentar “traducir aspectos de la cultura nunca exitosamente registrados por el científico, aunque a menudo captados por el artista”, mediante “alguna forma de comunicación suficientemente clara e inequívoca para satisfacer los requerimientos de la investigación científica” (*idem*, trad. del a.)¹³³.

Así, Mead y Bateson deciden emplear una metodología híbrida, a medio camino entre los recursos artísticos del cine y la fotografía y el método científico, si bien con un gran peso de lo segundo en la concepción de los primeros. El probado desacierto de los métodos descriptivos testados hasta ese momento en la concreción de nociones como ‘carácter’ y, también, del método analítico que fue previamente descalificado por su excesiva intelectualización y descorporización de fenómenos vivos de la cultura (Mead y Bateson 1942, p. xii), hacen que Mead y Bateson se decanten por un “nuevo método para indicar las relaciones intangibles entre diferentes tipos de comportamientos estandarizados culturalmente mediante la colocación, unas al lado de otras, de fotografías mutuamente relevantes”, es decir, que presenten “el mismo hilo conductor emocional” a pesar de representar, cada una de las fotografías, “fragmentos de comportamiento espacial y contextualmente separados” (*idem*, trad. del a.)¹³⁴. En síntesis, Mead y Bateson sostenían que al integrar las fotografías para la aprehensión de ciertos intangibles culturales, se podían evitar dos aspectos de la descripción textual que serían contraproducentes, pues esta obliga, alternativamente, a recurrir a “mecanismos que son

¹³¹ Orig.: « [...] the relationship between culture and verbal concepts [...] that the words which one culture has invested with meaning are, by the very accuracy of their cultural fit, singularly inappropriate as vehicles for precise comment upon another culture. » (Mead y Bateson 1942, p. xi).

¹³² « [...] intangible aspects of culture which had been vaguely referred to as its *ethos*. » (Mead y Bateson 1942, p. xi).

¹³³ Orig.: « [...] we were separately engaged in efforts to translate aspects of culture never successfully recorded by the scientist, although often caught by the artist, into some form of communication sufficiently clear and sufficiently unequivocal to satisfy the requirements of scientific enquiry. » (Mead y Bateson 1942, p. xi).

¹³⁴ Orig.: « In this monograph we are attempting a new method of stating the intangible relationships among different types of culturally standardized behavior by placing side by side mutually relevant photographs. Pieces of behavior, spatially and contextually separated [...] may all be relevant to a single discussion; the same emotional thread may run through them. » (Mead y Bateson 1942, p. xii).

inevitablemente literarios”, lo que devaluaría la objetividad científica de su investigación, o bien a tener que “diseccionar las escenas vivas de forma que solo los elementos disecados permanezcan” (*idem*, trad. del a.)¹³⁵. Además, presentar las fotografías agrupadas en ejes temáticos permitía, según Mead y Bateson, que “la totalidad de cada pieza de comportamiento pudiese ser preservada” a la vez que favorecía “la referencia cruzada deseada” (*idem*, trad. del a.)¹³⁶.

Con respecto al uso de los medios audiovisuales, Bateson afirma en las notas técnicas que las cámaras fueron empleadas “como instrumentos de grabación, no como aparatos para ilustrar nuestras tesis”, argumento que parece entrar en contradicción no solo con las estrategias seguidas para “disminuir la conciencia de la cámara en nuestros sujetos” (Mead y Bateson 1942, p. 49) —en las películas abundan las distancias focales largas y los encuadres fijos debido al uso de un trípode—, sino también con la forma de montar el material grabado y la inclusión de la voz en *off* de Mead que solía dirigir de forma vicaria la interpretación del espectador como, por ejemplo, en *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*¹³⁷ (1952), en donde advierte al espectador, en los siguientes términos: “Tendrás que observar muy cuidadosamente para captar siquiera algo de esto” (min. 03:44). En relación con el mencionado objetivo de ‘disminuir la conciencia de la cámara’ en los sujetos investigados, Mead y Bateson optaron por un “método de observación distante” basadas en notas de campo operacionales (*running field notes*) que “consistían en un continuo seguimiento textual de las interacciones progenitores-hijos escritas por Mead, mientras que Bateson grababa estas interacciones en película” —asistidos por su intérprete local, I Madé Kalér, quien a su vez tomaba sus propias notas y

¹³⁵ Orig.: « To present them in words, it is necessary either to resort to devices which are inevitably literary, or to dissect the living scenes so that only desiccated items remain. » (Mead y Bateson 1942, p. xii).

¹³⁶ « By the use of photographs, the wholeness of each piece of behavior can be preserved, while the special cross-referencing desired can be obtained by placing the series of photographs on the same page. » (Mead y Bateson 1942, p. xii).

¹³⁷ *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea* (1952, 17min) se graba entre 1936 y 1938 por Gregory Bateson bajo la dirección de Margaret Mead, y su montaje se efectúa posteriormente, en los cincuenta. La cinta presenta una investigación comparativa, en torno a las relaciones materno-filiales en la infancia, entre Bali y Sepik, Nueva Guinea, a partir de la observación pormenorizada del comportamiento gestual. El documental es parte de una colección de filmes comparativos de enfoque conductista titulada *Character Formation in Different Cultures*. Copia digital del original disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4NqQ6KL-aUY> [Consulta: 18/05/2022].

traducía en vivo—; un equipo de tres que trabajaba en “intensos estallidos [de rodaje] que duraban alrededor de cuarenta y cinco minutos” (Henley 2013, p. 85, trad. del a.)¹³⁸.

A pesar de que Mead y Bateson intentaban “llevar a cabo sus observaciones sin influir en lo que estaba sucediendo”, en ocasiones Bateson “pedía a los sujetos que posaran o actuaran”, mientras Mead “algunas veces buscaba provocar formas concretas de conducta al dar a los niños/as muñecos/as que sostener, o les lanzaba balones” (Henley 2013, p. 85, trad. del a.)¹³⁹. Por otro lado, en cuanto a las técnicas participativas de la producción cabe destacar la práctica ausencia de técnicas colaborativas, o siquiera de visionado para recibir comentarios por parte de los sujetos grabados (*feedback screenings*); estrategia obviada por Mead y Bateson en su etnografía cinematográfica que, paradójicamente, fue fundamental para que Flaherty realizase una película tan poco etnográfica, para los cánones actuales, como *Nanuk* (Henley 2013).

A pesar de que Bateson lo niega, estas formas culturales intangibles que podían ser capturadas en película para su posterior análisis servían en realidad para ilustrar sus preconcepciones teóricas que podemos ejemplificar, si bien de forma no extensiva, mediante algunas descripciones etnográficas, presentes en *Balinese Character*. Según Mead y Bateson, si un hijo/a ‘se porta mal’, las madres balinesas —a diferencia de los padres, que solían ser más indulgentes— empleaban dos tácticas para enseñar a sus hijos e hijas a comportarse de acuerdo con las convenciones sociales: por un lado, asustar al niño con que un espíritu malo, un hombre blanco o un chino se lo va a llevar y, por otro lado, la burla o la pantomima imitando “el miedo que el niño ya ha experimentado tan a menudo en brazos” de su madre, para finalmente darle “un abrazo teatral” cuando el niño “corre de vuelta hacia ella”; prácticas que, según los investigadores, “sientan las bases para la continuidad del miedo como principal castigo y estímulo en la vida balinesa”

¹³⁸ Orig.: « Much of Bateson’s material arose rather from a method of detached observation based on the ‘running field notes’ that Mead had developed [...]. This consisted of a continuous textual tracking of parent-child interactions written by Mead [...] while Bateson recorded these interactions on film [...]. Meanwhile their multilingual Balinese interpreter, I Madé Kalér, would take his own notes and act generally as their interpreter. This team typically worked in intensive bursts of around 45 minutes [...]. » (Henley 2013, p. 85).

¹³⁹ Orig.: « For the most part they aimed to carry out these observations without influencing what was going on. [...] However, on certain occasions he would ask the subjects to pose or perform something specifically for the camera. Similarly, though Mead also mostly engaged in detached observation, she would sometimes aim to provoke particular forms of behavior by giving children dolls to hold, by throwing balls to them, and the like. » (Henley 2013, p. 85).

(Mead y Bateson 1942, p. 31, trad. del a.)¹⁴⁰. En cuanto a la inhibición de las emociones, se apunta que, “paralelamente al desarrollo del miedo y su representación teatral, “el bebé balinés está sujeto a una peculiaridad en la relación madre-hijo” basada en que el niño ‘no alcance el clímax emocional’, práctica explicada por Mead y Bateson de la siguiente forma: “La madre estimula continuamente al niño para mostrar emociones —amor o deseo, celos o rabia— solo para, seguidamente, obviar la demanda del niño quien, con creciente entusiasmo, busca una respuesta emocional por parte de ella” que nunca llega (*ibid.*, 32, trad. del a.)¹⁴¹.

Pues bien, este tipo de esquema de descripción del comportamiento, que se repite a lo largo de *Balinese Character*, es relacionado por Mead y Bateson con los roles de los personajes más comunes en las danzas tradicionales balinesas. En palabras de Henley (2013, p. 81, trad. del a.)¹⁴², Mead y Bateson “creían que las relaciones materno-filiales, y las tendencias esquizoides asociadas a ellas, eran reinterpretadas en actividades ceremoniales formales, notablemente en la *Tjalonarang*”, una obra teatral tradicional en la que los personajes *Rangda*, la Bruja, y *Barong*, el Dragón, fueron identificados por Mead y Bateson con la madre y el padre, respectivamente; razón por la que filmaron la actuación que da lugar a *Trance and Dance in Bali*, la película más celebrada de la serie. En este sentido, las tesis defendidas por Mead y Bateson ‘sobre la naturaleza esquizoide del carácter balinés’, y su supuesta asociación con las actuaciones teatrales, fueron ‘desafiadas’ ya en su época por otros investigadores o expertos en la cultura balinesa, de forma notable por su amiga la fotógrafa Jane Belo —residente en la isla que había introducido a Mead y Bateson en la cultura local—, y quien argumentó, por un lado, que “el trance no debía ser interpretado como evidencia de anormalidad individual sino que debía ser comprendido en términos locales balineses, como una de las muchas formas en

¹⁴⁰ « As the child grows [...] the mother pantomimes the fear which the child has already experienced so often in her arms. [...] This practice lays the groundwork for the continuation of fear as a major sanction and stimulus in Balinese life. » (Mead y Bateson 1942, p. 31).

¹⁴¹ Orig.: « Parallel to the development of fear and its theatrical presentation, the Balinese baby is subjected to a peculiarity of the mother-child relationship [...]. This is a series of broken sequences, of unreached climaxes. The mother continually stimulates the child to show emotion —love or desire, jealousy or anger— only to turn away, to break the thread, as the child, in rising passion, makes a demand for some emotional response on her part. » (Mead y Bateson 1942, p. 32).

¹⁴² « They also believed that child-parent relationships, and the schizoid tendencies associated with them, were played out in formal ceremonial activities, notably in the *Tjalonarang*, a theatrical performance based on a story about the struggle between two characters, *Rangda* the Witch, whom they identified with the Balinese mother, and *Barong* the Dragon, whom they identified with the father. It was for this reason that they made the *Tjalonarang* the subject of their most celebrated film, *Trance and Dance in Bali*. » (Henley 2013, p. 82).

que los dioses podían entrar en el reino de los humanos” —cuestión corroborada por etnografías posteriores— y, por otro, “a pesar de conceder que las madres balinesas podían emplear el miedo al tratar a sus hijos”, también “eran apreciadas por muchas más cualidades positivas, incluyendo su amorosa y maravillosa forma de alimentar” a sus hijos (Henley 2013, pp. 82-83, trad. del a.)¹⁴³.

Así, no solo el paradigma que sustentaba los fundamentos teóricos de la relación entre comportamiento y carácter “ha sido ampliamente desacreditado, sino que sus hallazgos [de Mead y Bateson] han sido criticados en numerosos puntos” (Henley 2013, p. 82, trad. del a.)¹⁴⁴. En este sentido, los hallazgos de Mead y Bateson en una “inadecuada comprensión de la esquizofrenia y una infundada extrapolación de rasgos de una condición individual a un fenómeno cultural colectivo” (*idem*, trad. del a.)¹⁴⁵. Hoy en día, por tanto, las conclusiones extraídas de las observaciones de Mead y Bateson son consideradas “empíricamente falsas, pues ni dentro de los límites de las interacciones madre-hijo ni en contexto más amplios de la sociedad balinesa, es cierto que los clímax, emocionales o de cualquier tipo, sean reprimidos de forma generalizada” (*idem*, trad. del a.)¹⁴⁶.

Ciertamente, el proyecto *Balinese Character* fue una innovadora propuesta en su tiempo debido a su atrevida aproximación metodológica, que divergía ostensiblemente de otras empleadas por sus coetáneos, al conceder centralidad a los medios visuales (Henley 2013). Sin embargo, a pesar de que Mead y Bateson pueden ser considerados “entre los intelectuales más progresistas y cosmopolitas de su época”, la orientación del proyecto, que buscaba extraer patrones psico-culturales mediante la observación de conductas insertas en prácticas cotidianas, no solo “permanecía sobrecargado de actitudes

¹⁴³ « [...] Balinese trance should not be interpreted as evidence of individual abnormality but rather should be understood in local Balinese terms as one of several ways in which the gods might enter the human realm. [...] Although Belo conceded that Balinese mothers could use fear in dealing with their children, she claimed that they were also appreciated for many more positive qualities, including their “loving, beautiful, food-giving aspect”. » (Belo citada en Henley 2013, p. 82).

¹⁴⁴ Orig.: « [...] the wider Personality and Culture theoretical paradigm that they were working in [has] been largely discredited [...]. » (Henley 2013, p. 82).

¹⁴⁵ « It has been claimed that their conclusions are based on an inadequate understanding of schizophrenia and an unwarranted extrapolation from the features of an individual condition to a collective cultural phenomenon. » (Henley 2013, p. 82).

¹⁴⁶ « It has also been claimed that their findings are simply empirically false, since neither within the confines of mother-child interaction nor in wider Balinese society is it true that climaxes, emotional or otherwise, are generally suppressed. » (Henley 2013, p. 82).

colonialistas” (Henley 2013, p. 83, trad. del a.)¹⁴⁷, sino que —en lo que a esta investigación más incumbe— otorgaba a su vez un papel meramente explicativo e ilustrativo a los medios visuales, lejos del potencial epistemológico que la grabación corporizada tiene y que fue desarrollada posteriormente por Rouch o Gardner¹⁴⁸.

En este sentido, es interesante constatar que Bateson, con los años, acabó renegando de la concepción cientificista bajo la que él mismo empleó los medios visuales en Bali. Como queda elocuentemente plasmado años después, en 1976, en una entrevista en la que Mead y Bateson contraponen sus ideas —y, por la familiaridad del trato, parece que alguna cuestión más, fruto de su relación matrimonial que terminó en 1950— acerca del uso del trípode (encuadre fijo, menos expresivo con respecto a la intención del cineasta, considerado más objetivo y, por tanto, más adecuado para el análisis científico) y la cámara en mano (encuadre dinámico, más expresivo con respecto a la intención del cineasta y, por tanto, considerado menos objetivo), en la siguiente conversación informal transcrita por Brand (1976, p. 9, trad. del a.)¹⁴⁹:

- Bateson: Si pones la maldita cosa en un trípode, no obtienes ninguna relevancia.
- Mead: No, obtienes lo que pasó.
- B: No es lo que pasó.
- M: No quiero gente brincando alrededor pensando que tal perfil en ese momento podría ser bonito.
- B: Yo no lo querría bonito.

¹⁴⁷ Orig. « [...] their postcolonial critics may indeed be right in asserting that although Mead and Bateson were amongst the most progressive cosmopolitan intellectuals of their day they remained burdened by colonialist attitudes. » (Henley 2013, p. 83).

¹⁴⁸ Véase la cámara corporizada de Jean Rouch en el subepígrafe 1.3.2 *Del trípode a la mano: la revolucionaria cámara corporizada de Jean Rouch en los 50*; y la expresividad sensorial y corporal de la estética de Robert Gardner, en *Forest of Bliss* (1986), en el último subepígrafe del presente capítulo.

¹⁴⁹ En esta conversación es notable la profundidad con la que Mead y Bateson rememoran la complejidad del nacimiento de la cibernética con las *Macy Conferences* (1947-53) en las que los dos estuvieron involucrados, lo que contrasta con la superficialidad con la que se enfrenta a las dicotomías mencionadas. Orig.: « Bateson: If you put the damn thing on a tripod, you don't get any relevance. Mead: No, you get what happened. B: It isn't what happened. M: I don't want people leaping around thinking that a profile at this moment would be beautiful. B: I wouldn't want beautiful. M: Well, what's the leaping around for? B: To get what's happening. M: What you think is happening. B: If Stewart reached behind his back to scratch himself, I would like to be over there at that moment. M: If you were over there at that moment you wouldn't see him kicking the cat under the table. So that just doesn't hold as an argument. B: Of the things that happen the camera is only going to record one percent anyway. M: That's right. B: I want one percent on the whole to tell. M: Look, I've worked with these things that were done by artistic filmmakers, and the result is you can't do anything with them. B: They're bad artists, then. » (Brand 1976, p. 9).

- M: Entonces, ¿para qué ese brincar?
- B: Para obtener qué está sucediendo.
- M: Lo que tú crees que está sucediendo.
- B: Si Stewart [Brand] alcanzase su espalda para rascarse, me gustaría estar detrás en ese momento.
- M: Si estuvieses allí en ese momento no le verías golpear al gato bajo la mesa. Así que eso simplemente no se sostiene como argumento.
- B: De todas las cosas que ocurren la cámara solo va a grabar un porcentaje, en cualquier caso.
- M: Correcto.
- B: Quiero un porcentaje del todo para contar.
- M: Mira, he trabajado con esas cosas que han sido hechas por cineastas artísticos, y el resultado es que no se puede hacer nada con ello.
- B: Entonces eran malos artistas.

La problemática que enfrenta a Bateson y Mead, acerca de la forma concreta de cómo usar medios visuales en una empresa científico naturalista, tiene que ver con la tensión entre las actitudes de las ciencias platónicas y las isocráticas, es decir, aquellas imperantes, respectivamente, en los campos disciplinares de las ciencias sociales y las artes (San Martín 2016). Esta tensión está relacionada por tanto con la controversia no resuelta entre la objetividad y la subjetividad, que impregna el uso de los medios audiovisuales en la antropología —y que solo se ha de resolver, como veremos en los siguientes capítulos, al cambiar de perspectiva, ya sea mediante la fenomenología o a través de paradigmas científico-filosóficos menos rígidos como el desarrollado por Laplantine (2014) y su ‘pensamiento sensible’¹⁵⁰—, revela la (falsa) dicotomía, a nivel experiencial, entre objetividad y subjetividad, causalidad e interpretación, datos y sensaciones, realidad y verdad subyacente.

Así, tanto *Balinese Character* como en *Character Formation* se puede apreciar la doble función que las imágenes han interpretado durante gran parte de la historia de la antropología visual. Por un lado, la función de ilustrar, demostrar o explicar alguna teoría verbal, como demuestra la voz superpuesta de Margaret Mead dirigiendo didácticamente

¹⁵⁰ El paradigma ‘pensamiento sensible o modal’ trata de fluidificar y desjerarquizar las categorías habituales mediante las que las ciencias sociales aproximaban diferentes modalidades epistemológicas. Véase el capítulo dedicado a la antropología modal.

la atención del espectador en las películas y, por otro, la mencionada función taxidérmica¹⁵¹ que, aunque como forma marginal de hacer etnografía, seguía vigente en 1975 como demuestra Mead, quien se refiere a lo filmado como “capturado y preservado en película por siglos” (Mead 1975, p. 4, trad. del a.)¹⁵². En palabras de MacDougall:

Es interesante especular si mucho de lo que está sucediendo hoy en día en la antropología visual no podría haber pasado antes en caso de que el famoso proyecto Bateson-Mead hubiese tomado un rumbo diferente. Tal como fue, este innovador proyecto, que tenía el potencial para revolucionar la antropología visual, no alcanzó a hacerlo. Ni legitimó los métodos visuales en la antropología ni cambió el cine y la fotografía en un canal de argumentación y discurso antropológico (MacDougall 1997, p. 290, trad. del a.)¹⁵³.

En conclusión, con respecto a los resultados de la investigación de Mead y Bateson, enunciados tanto mediante la voz en *off* de las películas de *Character Formation* como en el texto de *Balinese Character*, e ilustrados mediante las imágenes de ambos trabajos, estos son probablemente más expresivos acerca de las preconcepciones de los investigadores y de su época que sobre el presunto carácter esquizoide de la cultura balinesa. En lo tocante al estudio de la corporalidad y la sensorialidad no debemos obviar que Mead fue pionera, su estudio de la formación del carácter en la cultura balinesa, en acuñar la noción de “‘aprendizaje kinestésico’ como forma de aprendizaje diferente al verbal” y que, por otro lado, junto a Rhoda Métraux, en los años cincuenta “insistió en la importancia de estudiar los patrones culturales de la experiencia sensorial”; proyecto que, sin embargo, “por su privilegio de la lingüística como modelo para el análisis cultural, contenía las semillas de su propia destrucción” (Howes 2003, pp. 10-11, trad. del a.)¹⁵⁴.

¹⁵¹ Véase Rony (1996).

¹⁵² « [...] captured and preserved in film for centuries. » (Mead 1975, p. 4).

¹⁵³ « It is interesting to speculate whether much that is happening now in visual anthropology might not have happened sooner if the famous Bateson-Mead project had taken a different turn. As it was, this innovative project, which had the potential to revolutionise visual anthropology, fell short of doing so. It neither legitimised visual research methods in anthropology nor turned film and photography into a channel of anthropological discourse and argumentation. » (MacDougall 1997, p. 290).

¹⁵⁴ « Mead was also responsible for developing the concept of ‘kinaesthetic learning’ as distinct from verbal learning in the course of her research on Balinese character formation. [...] From a contemporary perspective, the Mead and Métraux anthology is remarkable for its insistence on the importance of studying the cultural patterning of sense experience. [...] This methodological pronouncement, with its privileging of linguistics as a model for cultural analysis, contained the seeds of its own destruction. » (Howes 2003, pp. 10-11).

Así, a pesar de que hay dos capítulos dedicados íntegramente al cuerpo de los balineses —posturas corporales, gestos de las manos, orificios del cuerpo, principalmente la boca, y algunos títulos de subcapítulos tan sugerentes como ‘la superficie del cuerpo’—, el enfoque que presentan es más propio del entorno funcionalista en el que opera el resto de la disciplina y, por ello, no acabó de ofrecer un discurso genuino para la investigación del cuerpo y los sentidos en la antropología —algo, por otra parte, comprensible si tenemos en cuenta que los paradigmas que lo posibilitan aún tardarían décadas en llegar— ni tampoco para la exploración del potencial epistemológico de los medios de investigación visuales —realidad que tardaría menos en llegar pues Jean Rouch, que a continuación veremos en el siguiente subepígrafe, comienza a rodar en Níger a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta.

1.3.2 Del trípode a la mano: la revolucionaria cámara corporizada de Rouch en los 50

Jean Rouch (1917-2004) es considerado ‘uno más grandes genios del cine etnográfico’, no tanto por ser uno de los cineastas más prolíficos de la historia del cine —‘alrededor de 100 películas en 50 años de carrera cinematográfica’ (Henley 2006a, p. 731), ‘más de 130, entre 1946 y 2002’, según Useros (2017, p. 36)—, sino por haber implementado en su metodología la ficción y la participación directa de sus colaboradores, técnicas que transfiguraron por completo las epistemologías del cine etnográfico y el deslinde ontológico entre el documental y la ficción, dando lugar, en definitiva, no solo a un género documental en sí mismo, la etnoficción, sino también a un tipo de antropología participativa denominada ‘antropología compartida’ (*shared anthropology*). Este subepígrafe, por tanto, no está dedicado a ninguna película concreta de su inabarcable filmografía, sino a analizar su forma de concebir el cine como herramienta de comunión con el mundo y la relación que tal concepción tiene no solo con la generación de conocimiento antropológico, sino también con su cuestionamiento. Por tanto, solamente nos detendremos de forma un poco más explícita en *Les Maître Fous* (1955), por haberse erigido como catalizadora de gran parte de las controversias

antropológicas de la época e incluso posteriores, y en *Moi, un noir* (1958), por sentar las bases de la etnoficción.

Desafiante y visionario e innovador, Rouch combatió el canon de autoridad etnográfica monopolizado por el antropólogo dando voz a sus sujetos-colaboradores-amigos¹⁵⁵; pues, varias décadas antes de que emergiese de la crisis de representación de los ochenta y su llamamiento a que “los antropólogos deberían ser reflexivos y colaborar con sus sujetos; Rouch estaba haciendo sus películas de ese modo” (Ruby 2010, p. 892, trad. del a.)¹⁵⁶. Además, fue pionero en la grabación del sonido directo sincronizado con *Chronicle d'un été* (1961), debido a su interés en desarrollar, en la década anterior, la técnica ‘cámara en mano’, uno de los sellos del *cinéma-vérité* francés, movimiento del que fue impulsor junto a otros compatriotas de la *nouvelle vague*, como Truffaut o Goddard; técnica que también fue una de las señas metodológicas del *direct cinema* canadiense, con cuyos cineastas, entre ellos Michel Brault, colaboró a lo largo de su carrera. Por tanto, como se puede entrever las ideas y métodos de Jean Rouch alcanzaron logros que desbordan el campo de la antropología y el cine etnográfico y se entrelazan, al igual que su cine, con el mundo mismo que le rodea. Por ello, si bien trataremos de centrar el análisis en las cuestiones que más interesan a esta tesis, será inevitable, y a la vez interesante, referirnos de vez en cuando, y de forma motivada, a las relaciones que se establecen entre su cine y las circunstancias vitales e históricas que rodean a Rouch.

Rouch, que había estudiado matemáticas e ingeniería en París, viaja a África por primera vez en 1941, durante la segunda guerra mundial, en calidad de ingeniero de obras públicas (Feld 2003). En ese primer viaje, Rouch, fascinado por las culturas locales, pasa gran parte de su tiempo libre en *l'Institut Français d'Afrique Noir* (IFAN), en Dakar, la capital de Senegal, donde “Théodore Monod le anima a estudiar etnografía africana y escribir sus observaciones” (Feld 2003, p. 4, trad. del a.)¹⁵⁷. Rouch vuelve a África unos años más tarde, en 1946, como estudiante de doctorado en antropología bajo la dirección

¹⁵⁵ Varios de sus sujetos de investigación (que más bien debemos llamar colaboradores), como Oumarou Ganda, protagonista de *Moi, un noir* (1958), llegaron a ser cineastas (Feld 2003, p. 6).

¹⁵⁶ « [...] anthropologists should become reflexive and should collaborate with their subjects; Rouch was making his films in this fashion. » (Ruby 2010, p. 892).

¹⁵⁷ Orig.: « He became interested in local cultures during this time and, when he found himself in Dakar, Senegal, began spending time at the library of *l'Institut Français d'Afrique Noir* (IFAN), where Théodore Monod encouraged him to study African ethnography and write up his observations. » (Feld 2003, p. 4).

de tesis de Marcel Griaule¹⁵⁸. Pertrechado con una cámara, un trípode y un cuaderno de notas, Rouch documenta los rituales que encuentra a lo largo de los varios meses¹⁵⁹ que dura el descenso en canoa, junto a compañeros ingenieros de su anterior etapa, por el río Níger; material que le sirve para confeccionar su tesis y defenderla con éxito en 1953 (Feld 2003)¹⁶⁰. La historiografía señala que este segundo viaje puede considerarse el inicio de la carrera de Rouch como cineasta y etnólogo (Feld 2003, Useros 2017); en palabras de Useros:

[...] la primera experiencia cinematográfica de Rouch fue rodar una caza de hipopótamos con arpón navegando por un río, montado en piragua¹⁶¹, y el detonante de su pasión etnográfica fue presenciar un ritual de purificación para calmar a Dongo, el dios del trueno¹⁶². Entraron en su vida la aventura y la exploración, lo maravilloso y lo arcano. Jean Rouch se adentró en la antropología, que en esos años trataba desesperadamente de alcanzar el codiciado estatus de ciencia mediante la medida y la objetividad [...] (Useros 2017, p. 36).

En esa eterna búsqueda de la objetividad científica en las ciencias sociales, el trípode de Rouch, que llevó consigo al descenso del río Níger, tiene parte, al igual que el de Bateson, en la historia de la antropología visual. En el epígrafe anterior hemos visto que el trípode fue motivo de discordia entre Mead y Bateson¹⁶³, debido a que filmar con la cámara montada en un trípode había estado invariablemente asociado a una mayor objetividad,

¹⁵⁸ El antropólogo francés Marcel Griaule (1898-1956) fue experto en la cultura Dogón, en la región central de la actual Mali, en la curva sudoeste del río Níger, y pionero francés de la documentación fílmica de una cultura (Rouch 2003, p. 269).

¹⁵⁹ Steven Feld señala que el descenso del Níger dura nueve meses (Feld 2003, p. 4). Sin embargo, el etnomusicólogo Bernard Surugue, amigo y colaborador personal de Rouch, señala que el descenso duró cinco meses, aportando además las fechas de inicio y finalización del viaje, el 24 de octubre de 1946 y el 25 de marzo de 1947, respectivamente (2007, p. 9).

¹⁶⁰ La tesis, realizada en la Sorbonne bajo la mencionada dirección de Marcel Griaule, fue posteriormente publicada, en 1960, bajo el título *La religion et la magie Songhay* (Surugue 2007, p. 15).

¹⁶¹ La primera experiencia cinematográfica de Rouch, según Surugue (2017, pp. 14-15), es la malograda *La Chevelure Magique* (1946), de la que solo sobrevivieron unos cuantos fotogramas, y la segunda, proyectada en la *Cinémathèque Française* junto a *Stromboli* (1950) de Rossellini, fue *Au Pays des Mages Noirs* (1946-1947), mientras que la película que refiere Useros sobre la caza colectiva de hipopótamo, por parte de un grupo de pescadores Ayorou, es *Bataille sur le Grand Fleuve* (1951), posterior a sus inicios; si bien la referencia de Ana Useros transmite en esencial la fascinación primigenia de Rouch por la vida en África.

¹⁶² Si bien ambos momentos fueron decisivos en los inicios de la carrera etno-cinematográfica del Rouch adulto, debe reseñarse que, desde la infancia, cuando vio por primera vez *Nanuk, el Esquimal* de Flaherty, Rouch se sintió atraído por tanto por el cine como la otredad cinematográfica, por la experiencia sensible de sentir al Otro en la pantalla, según cuenta su amigo Surugue (2007, p. 9).

¹⁶³ Nos referimos a la conocida discusión entre Mead y Bateson tratada en el subepígrafe dedicado a *Character Formation in Different Cultures*, y cuya transcripción fue hecha por Brand (1976).

mientras que filmar cámara en mano estuvo relacionado con una mayor carga — indeseable para Mead, asumible para Bateson— de subjetividad¹⁶⁴. Pues bien, durante el descenso del río Níger Rouch no pudo hacer uso de su trípode, ya fuese debido a que se estropeó (Surugue 2007, p. 14) —versión más probable—, o porque se le cayó al agua (MacDougall 1997, p. 290) —versión por la que Rouch, genial contador de historias, sentía predilección y, por consiguiente es la más difundida por la historiografía de la antropología visual—, o bien porque, de forma consciente, “lo primero que hizo fue deshacerse del trípode, [y] llevar la cámara al hombro (y siempre él mismo, para notar su peso)” (Useros 2017, p. 37). De hecho, Rouch, sabedor de la leyenda del trípode, y de las implicaciones posteriores de usar la cámara en mano, relata que “sus amigos alemanes habían organizado, años después [del incidente], un funeral en el que el trípode fue simbólicamente enterrado y, por tanto, abolido, liberando así la cámara y, al mismo tiempo, el cine” (Surugue 2007, p. 18, trad. del a.)¹⁶⁵.

Sea como fuere, el incidente de Rouch con el trípode suele considerarse una epifanía en la historia del cine etnográfico (MacDougall 1997, Feld 2003). Cabe recordar que “cuando Rouch empieza a hacer cine, la etnografía oficial emplea poco esa herramienta, que considera incapaz de describir con detalle y a la vez conservar la objetividad” y, por tanto, “las películas debían rodarse en plano general, a una distancia que asegurase la no intervención, con un trípode y sin movimientos de cámara” (Useros 2017, p. 36). Filmar sin trípode permitió a Rouch moverse con libertad, tal como Bateson defendía en aquella conversación con Mead en los setenta (Brand 1976). Pero, a diferencia de Bateson, que parecía defender el mero movimiento como fin en sí mismo, Rouch lo enfocó no solo como un mero medio para acercarse a la acción y los sujetos, sino que, gracias a ese acercarse para salvar la distancia, reinventó de forma la corporalidad del cineasta de no-ficción y su relación con el mundo filmado. Así, la nueva cámara corporizada crea una serie de principios relacionales que, según Useros, “más que un método, conforman una poética personal” (Useros 2017, p. 36). En palabras del propio Rouch:

¹⁶⁴ En el capítulo dedicado a la metodología veremos con mayor detenimiento las implicaciones que el uso del trípode y la cámara en mano tienen para la constitución de la experiencia fílmica del espectador, así como el papel de ambas técnicas en el método observacional de filmación.

¹⁶⁵ Orig., p. « In 2002 in Gottingen, Rouch told me that his German friends had organised, much later on, a funeral ceremony at which the tripod would be symbolically buried and therefore abolished, thus freeing the camera and, at the same time, cinema. » (Surugue 2007, p. 18).

La única manera de filmar es andar con la cámara, llevándola a donde sea más efectiva e improvisando otro tipo de balé con ella, tratando de hacerla tan viviente como la gente a la que filma. Considero esta improvisación dinámica como una primera síntesis del cine-ojo de Vértov y la cámara participativa de Flaherty. A menudo lo comparo con la improvisación del torero frente al toro. Aquí, como allí, nada es sabido de antemano; la suavidad de la faena es simplemente como la armonía de un *trávelin* que se articula perfectamente con los movimientos de aquellos que están siendo filmados. En ambos casos también es un asunto de entrenamiento, de dominio de los reflejos, como si de un gimnasta se tratase (Rouch 2003, pp. 38-39, trad. del a.)¹⁶⁶.

Rouch, que ‘citaba incansablemente’ a Vértov (Useros 2017, p. 34), y para quien Flaherty era su ‘ancestro totémico’ (Henley 2020, p. 109) desde que, siendo un niño, tuvo un ‘encuentro primordial’ con el personaje de Nanuk (Surugue 2007, p. 9), y sostuvo una concepción eminentemente corporizada del cine y el cineasta. La transformación de la relación del cineasta con el mundo, debido a que la cámara pasa del trípode al hombro, vino acompañada de otro importante cambio técnico: la sustitución de las distancias focales largas por las distancias focales cortas. En efecto, la movilidad de la cámara en mano —acaba convirtiéndose en uno de sus sellos personales en términos estéticos (Canals 2008)—, que permite a Rouch acercarse a sus sujetos conlleva, por razones técnicas, el uso del gran angular, especialmente en condiciones de baja luminosidad en las que los teleobjetivos o las focales medias no eran capaz de abrir lo suficiente sus diafragmas como para permitir exposiciones correctas o evitar, a pulso, la trepidación, en una época, cabe recordar, en la que la sensibilidad digital artificial (ISO) no existía. Rouch, “citando a Dziga Vértov, idealmente concebía la cámara y al hombre como un sistema integrado moviéndose cerca de las personas filmadas” y, por ello, “prefería focales fijas, especialmente angulares”, pues los objetivos *zoom* implicaban una especie

¹⁶⁶ « The only way to film is to walk with the camera, taking it where it is most effective and improvising another type of ballet with it, trying to make it as alive as the people it is filming. I consider this dynamic improvisation to be a first synthesis of Vertov's ciné-eye and Flaherty's participating camera. I often compare it to the improvisation of the bullfighter in front of the bull. Here, as there, nothing is known in advance; the smoothness of a faena is just like the harmony of a traveling shot that articulates perfectly with the movements of those being filmed. In both cases as well, it is a matter of training, mastering reflexes as would a gymnast. » (Rouch 2003, pp. 38-39).

de “arrogancia voyeurística, percibida tanto por aquellos a los que filmaba como para los espectadores” (Ferrarini 2017, p. 6, trad. del a.)¹⁶⁷.

Así, las herramientas con las que trabaja el cuerpo que sostiene la cámara y anda con ella, son capaces de instigar nuevas realidades y, por tanto, la cámara se revela como catalizador dinámico e intencional de la conciencia del cineasta, de forma tanto más relevante cuando inesperadamente algún acontecimiento asalta al realizador, que debe estar siempre preparado. Para Rouch, por tanto, la práctica de filmar es una técnica del cuerpo, algo que puede apreciarse especialmente en dos de sus películas, *Les Maître Fous* (1955, 30 min.) y *Tourou et Bitti* (1971, 10 min.). Ambas definen con adecuación el cine-trance de Rouch, pero no tanto por representar rituales de posesión en los que los sujetos caen en trance, sino por (re)presentar un modo genuinamente cinematográfico de conocer el mundo, un modo en que la cámara corporizada, en manos del cineasta, e intuitiva e intencional, más que volitiva, llega a sumergirse de tal forma en el evento filmado que las coordenadas espacio-temporales de quien sujeta la cámara sucumben a la acción filmada, siendo que, en el caso de la filmación de estos rituales de posesión, la cámara llegó actuar como canal provocador. En el caso de *Tourou et Bitti*, está compuesta por una sola toma de diez minutos, el máximo posible para una cámara de 16mm, así que es una película “que resume todo el sentido de la aventura, de la exploración, del riesgo, toda la tensión, la apertura y la belleza del cine de Jean Rouch” (Useros 2017, p. 39). Con respecto al rol de la cámara en *Tourou et Bitti*, Rouch afirma lo siguiente:

Quiero subrayar un punto importante: el papel de la cámara en un ritual como este. Quizás la cámara haya jugado un papel de catalizador para acelerar una crisis que estaba latente. De repente los músicos dejaron de tocar. En estos casos, normalmente, se corta y se cambia de plano, pero esa vez yo continué rodando. Y la gente de Simiri, que había visto muchas de mis películas sobre posesiones, pensaba que yo podía ver los espíritus con mi cámara. Creían que era un aparato que detectaba lo invisible. Así que, para ellos, si yo enfocaba al personaje que bailaba era porque el espíritu estaba a punto de llegar. Y funcionó. ¿Cuál ha sido el efecto de la cámara? Quizás un efecto mínimo, pero el mismo que el de un tambor con buena cadencia, que sostiene y desencadena en el

¹⁶⁷ Orig.: « Rouch, quoting Dziga Vertov, ideally saw the camera and man as an integrated system moving close to the people it was filming. For the same reason he often preferred fixed focal lengths, especially wide-angles. Zoom lenses for him were a kind of voyeuristic arrogance, to be perceived by those filmed as much as from subsequent viewers of the film. » (Ferrarini 2017, p. 6).

momento adecuado ese tránsito singular de un cambio de personalidad (Rouch citado en Useros 2017, p. 39).

Por su parte, *Les Maître Fous* es un medimetro documental de treinta minutos que retrata un culto *hauka*¹⁶⁸ de posesión espiritual entre un grupo de emigrantes *songhay* y *zerma* — en la película referidos conjuntamente como ‘zabrama’, y provenientes de los actuales Malí y, sobre todo, Níger (Henley 2006a, p. 732). Si bien el término ‘hauka’ tiene una traducción exacta difícil de precisar, para los propios *songhay* tiene connotaciones que referencian las del término occidental ‘loco’ (*fou* en francés, razón del título de la película, que se podría traducir como *Los Maestros Locos*) (Henley 2006a). En otro nivel de interpretación, Rouch sugiere que el término también puede hacer referencia a la locura no de los devotos *hauka*, sino precisamente a la de las autoridades coloniales (Rouch citado en Henley 2006a, p. 735).

Así, el ritual en la película, filmado en 1954 en una finca suburbial de Accra, capital de la excolonia británica Costa del Oro (actual Ghana), muestra, de forma descarnada, a los devotos entrando en trance a medida que los espíritus de los ‘maestros’ (el gobernador, el general, el comandante, el teniente, el cabo de la guardia, el conductor del tren, el conductor del camión o la mujer del capitán) van entrando en sus cuerpos. Lo violento, horripilante y caricaturesco de algunas escenas, como aquella en la que, echando espumarajos por la boca, los devotos poseídos —¿o los espíritus *hauka* coloniales?¹⁶⁹— se abalanzan sobre un perro recién sacrificado ante la cámara para beber la sangre fresca que brota del cadáver y posteriormente consumir la carne, generó gran controversia no solo entre los círculos de africanistas occidentales sino también en la intelectualidad africana, en tal grado que Useros lo describe así:

¹⁶⁸ El término *songhay hauka* (‘loco’) hace referencia a los espíritus ‘locos’ invocados durante los rituales de posesión; y adjetiva no solo el culto en sí, sino también el movimiento religioso que adopta esa denominación. El culto *hauka*, si bien forma parte, tipológicamente, de los cultos *holey* de posesión espiritual con raíces animistas (preislámicas), surge como tipología nueva durante la colonización francesa de Níger. Para una comprensión exhaustiva del culto *hauka* véase Henley (2006a) y, sobre todo, Stoller (1992).

¹⁶⁹ Ciertas escenas, como aquella en que el espíritu del Cabo de la Guardia se pasa una antorcha encendida sin que las llamas quemen la carne de su torso, sugieren claramente la interpretación de que los devotos no son humanos mientras están poseídos, sino que son encarnaciones del espíritu, lo que va en línea con interpretaciones recientes de la antropología del cuerpo y la antropología fenomenológica de la corporización (véanse Henley (2006a) y Stoller (1992)).

El sistema colonial, parece traslucirse de la película, es un conjunto de gestos espasmódicos, ataviado con uniformes incongruentes, que grita órdenes incomprensibles con los ojos desorbitados. Se puede entender la repulsa de los etnógrafos de la época, ofendidos por la imagen grotesca que les devolvían sus queridos objetos de estudio; o el escándalo de la intelectualidad africana de entonces, que temía que se los identificara para siempre con esos proletarios ignorantes, que babeaban y compartían carne de perro cruda en encuentros clandestinos. Se comprende también que su defensa llegara desde los ámbitos de la etnopsiquiatría, la psiquiatría y la literatura surrealista, así como que, rápidamente, se convirtiera en fuente de inspiración para lo que se llamó el teatro de la crueldad (Useros 2017, p. 35)

Debido a que el significado en sí del ritual para los propios devotos hauka sigue siendo objeto de debate en la antropología actual, su interpretación cambiante se erige como un ejemplo claro de la dificultad (o imposibilidad) de una traducción transcultural absoluta, fija o perfecta de fenómenos ajenos, especialmente si chocan con la moralidad o la sensibilidad occidentales. La interpretación clásica sugiere, en la línea expuesta por Useros (2017), que el ritual de posesión hauka tenía como objetivo contrarrestar o resistir el poder de las autoridades coloniales, y la imposición consiguiente de la mecanización de los modos de vida, mediante la imitación parodia de aquellas (Henley 2006a, p. 737). Esta interpretación fue adoptada indirectamente por el propio Rouch ante la avalancha de críticas, desde varios ámbitos y a ambos lados del estrecho —incluido su director de tesis Marcel Griaule, o la prohibición de la cinta por las autoridades coloniales de Costa del Oro—, que argüían que la película incitaba a los espectadores al racismo, o bien que la imitación burlesca de las autoridades coloniales suponía un riesgo para el orden público (Henley 2006a).

En todo caso, antes las peticiones por parte de su círculo de colegas de la antropología francesa a quienes mostró el material y que le pidieron destruirlo (Feld 2003, p. 6), Rouch se negó aduciendo que los promotores fueron los propios sacerdotes del culto (Useros 2017, p. 34), quienes además siempre negaron que el objetivo fuese parodiar a los poderes coloniales (Henley 2006a, p. 753). Según Henley, “para desarmar a sus críticos sin comprometer la documentación del culto”, Rouch se vio obligado a “adoptar la estrategia de sugerir que, si había algo impactante o feo en la película, esto no podía ser atribuido a sus colaboradores africanos sino a la sociedad colonial en la que vivían”

(*ibid.*, 735, trad. del a.)¹⁷⁰. Sin embargo, en alguna ocasión el propio Rouch, en una interpretación alternativa que fue dejando de lado con los años, también se refirió al culto hauka como una forma de terapia colectiva. Según interpretaciones recientes, los adeptos hauka “buscan obtener el control” sobre los atributos de los espíritus “mediante un proceso de apropiación mimética” corporal que les permite “resolver problemas de su día a día” (*ibid.*, 752-753, trad. del a.)¹⁷¹. Esta otra interpretación no está necesariamente en conflicto con la ya expuesta, sino que supone más bien una forma de trascenderla. Así, lecturas posteriores parecen poner en cuestión la interpretación simplista de que el objetivo del culto hauka sea meramente contra-hegemónico, es decir, que solo busque contrarrestar a los poderes coloniales mediante su imitación burlesca¹⁷².

Como hemos visto, el contenido de la película ha generado debates hasta hoy día que han ayudado a la antropología a reflexionar sobre sus ontologías y presunciones. *Les Maître Fous*, al igual que *Moi, un Noir* y el resto de la filmografía producida por Rouch en África durante el auge de los “movimientos por la independencia”, puso a la antropología ante el espejo, al ahondar en el “impacto del racismo europeo en los africanos, así como en las respuestas africanas al colonialismo” (Feld 2003, p. 8, trad. del a.)¹⁷³. Ambas películas, y el resto de su producción africana pueden considerarse, por tanto, “como una fusión de experimentalismo fílmico con un antirracismo políticamente comprometido” (*idem*, trad. del a.)¹⁷⁴. Sin embargo, antes de pasar a analizar la metodología de producción de *Moi, un Noir*, cabe preguntarse si hubiese sido posible que *Les Maître Fous* rompiese con la lógica racionalista, y la actitud naturalista de la antropología de la época, sin haber sido producida técnicamente de manera también

¹⁷⁰ Orig.: « In order to disarm these criticisms whilst not compromising on the documentation of the cult, he seems to have adopted the strategy of suggesting that if there was anything shocking or ugly in the film, this should not be attributed to its African subjects, but rather to the colonial society in which they lived. » (Henley 2006a, p. 735).

¹⁷¹ Orig.: « [...] the adepts in a *hauka* ceremony are seeking to gain control of those attributes through a process of mimetic appropriation [...] the purpose of maintaining a relationship with the *hauka* is to seek their aid in resolving the problems of everyday life [...]. » (Henley 2006a, pp. 752-3).

¹⁷² Según Henley, a pesar de que el dominio colonial occidental terminó en 1957, el ritual persistió durante las décadas siguientes, si bien con otros espíritus hauka —en los noventa los espíritus *hauka* del poder colonial francés habían sido sustituidos por versiones chinas basadas en los personajes de populares películas de kung-fu (Henley 2006a, p. 148)—; y, además, no debe olvidarse que el culto hauka entronca con una serie de cultos de tipo holey que tenían antecedentes precoloniales (Henley 2006a, p. 751).

¹⁷³ Orig.: « [...] issues raised by *Les Maître Fous* and *Moi, un Noir*, namely, the impact of European racism on Africans, as well as African responses to European colonialism. Not surprisingly, these films were made at the height of both African independence movements. » (Feld 2003, p. 8).

¹⁷⁴ Orig.: « From this standpoint, the films can be seen as merging filmic experimentalism with engaged antiracist politics. » (Feld 2003, p. 8).

rompedora. Por tanto, una vez hemos visto de forma somera los debates sobre la interpretación de su contenido y las consiguientes reflexiones para si instigadas en la antropología, debemos destacar algunos aspectos sobre la forma en que está rodada, lo que nos llevará a reflexionar sobre las epistemologías de la antropología visual.

En efecto, la novedosa técnica corporal empleada por Rouch para filmar *Les Maître Fous* —cámara corporizada y gran angular— hizo emerger una nueva forma fílmico-documental de implicación en el mundo no solo para el realizador sino también para el espectador. Con respecto a la relación entre realizador y mundo, la propia condición corporizada de la cámara, en su forma de implicarse en los eventos filmados, produjo en *Les Maître Fous* una nueva metodología corporizada de realización fílmico-documental bautizada por el propio Rouch como ‘cine-trance’ (*ciné-transe*) (Rouch 2003, p. 99). Rodando con ‘la cámara y los auriculares como apéndices de su cuerpo’, y sin hablar con su asistente de sonido nada más que mediante señas, Rouch describe como, “paradójicamente, es debido a este equipamiento y esta nueva conducta (que nada tiene que ver con la conducta observable de esa misma persona cuando no está filmando) que el cineasta puede lanzarse en un ritual, integrarse en él, y seguirlo paso a paso” (*idem*, trad. del a.)¹⁷⁵. Esta conducta de la persona que está filmando es interpretada por Rouch como una especie de trance en sí mismo: “Es un tipo peculiar de coreografía en la que, si está inspirada, hace que el cámara y el sonidista ya no sean invisibles sino participantes en el evento en curso” (*idem*, trad. del a.)¹⁷⁶. Dicho de otra forma, cuando la cámara corporizada alcanza a sumergirse en la cadencia de lo filmado, se produce el cine-trance; en el caso de *Les Maître Fous*, “el ‘cine-trance’ de uno filmando el ‘trance real’ del otro” (*idem*, trad. del a.)¹⁷⁷. Así, según Ferrarini, “el concepto de cine-trance representa un ejemplo muy claro de reflexividad corporal y de observación participante radicalmente anti-cartesiano” (Ferrarini 2017, p. 7, trad. del a.)¹⁷⁸.

¹⁷⁵ « But paradoxically it is due to this equipment and this new behavior (which has nothing to do with the observable behavior of the same person when he is not filming) that the filmmaker can throw himself into a ritual, integrate himself with it, and follow it step-by-step. » (Rouch 2003, p. 99).

¹⁷⁶ « It is a strange kind of choreography, which, if inspired, makes the cameraman and soundman no longer invisible but participants in the ongoing event. » (Rouch 2003, p. 99).

¹⁷⁷ « [...] it is the “film-trance” (*ciné-transe*) of the one filming the “real trance” of the other. » (Rouch 2003, p. 99).

¹⁷⁸ « [...] the concept of *ciné-transe* represents a very early example of corporeal reflexivity and of radically anti-Cartesian observant participation. » (Ferrarini 2017, p. 7).

El cine africano de Rouch, y especialmente *Les Maître Fous*, está por tanto considerado como una forma temprana de antropología sensorial, corporal y fenomenológica, si bien no tanto por contenido, sino más bien por su forma (Ferrarini 2017). Concretamente, la cámara participativa y coreográfica de Rouch “representa una forma de corporización del equipo de filmación” en la medida en que en lugar de considerar este “como una extensión del propio cuerpo” y, por tanto, los instrumentos de grabación pueden llegar a ser considerados “órganos suplementarios” de percepción corporizada, concepción que “está muy cerca de las ideas fenomenológicas del ser-en-el-mundo y de las premisas de la etnografía sensorial” (Ferrarini 2017, p. 9, trad. del a.)¹⁷⁹. No en vano, Rouch trabajaba con sus estudiantes una “pedagogía del trabajo de cámara” mediante la que les instaba a “darse cuenta de su propio cuerpo y del uso que podían darle mientras filmaban: les enseñaba cómo usar partes de su cuerpo como anclas y cómo ser conscientes de los límites del cuerpo en el mundo” (*idem*, trad. del a.)¹⁸⁰.

Más aún, si bien el cine-trance puede ser considerada una técnica corporal y sensorial de investigación etno-fílmica —o sensible y coreográfica como veremos argumenta Laplantine (2014)¹⁸¹—, la diversidad formal de los métodos corporizados de Rouch se extiende más allá de esta técnica con el desarrollo innovador de métodos participativos de etnoficción, uno de cuyos ejemplos paradigmáticos está representado por *Moi, un Noir*, un psicodrama que Rouch y sus jóvenes colaboradores rodaron juntos en Treichville, un suburbio de Abiyán en Costa de Marfil, y cuyas elaboración no podemos abarcar en esta tesis puesto que se aleja del estilo observacional que pretendemos fundamentar —pero que es una referencia fundamental para aquellos que opten por la etno-ficción y metodologías colaborativas. A modo de resumen, cabe destacar de *Moi, un Noir* que, durante su rodaje, mudo puesto que todavía se carecía de aparatos portátiles de grabación de sonido, Rouch pidió a los actores que ‘improvisasen sus propias vidas’ (Henley 2010, p. 86).

¹⁷⁹ Orig.: « The techniques [...] represent forms of embodiment of recording equipment. Such a situation involves the perception of a piece of equipment as an extension of one’s own body, as an organ of mechanical perception [...]. Instead of considering organs as instruments, here instruments truly become supplementary organs [...]. Such a conception of recording is very close to phenomenological ideas of being-in-the-world and to the premises of sensory ethnography. » (Ferrarini 2017, p. 9).

¹⁸⁰ Orig.: « Coherently, Rouch’s camerawork pedagogy was aimed at making students aware of their own body and of the use they can do of it while filming: he taught how to use parts of the body as anchors and how to be conscious of the body’s limits in the world. » (Ferrarini 2017, p. 9).

¹⁸¹ Véase el epígrafe 4.1 *La antropología modal de Laplantine como antropología del ritmo*.

Lejos de concebir los impedimentos técnicos de sonido como una limitación, Rouch hizo de la necesidad virtud ya que, durante el visionado del material grabado, en lugar de pedir a sus colaboradores una reconstrucción de los diálogos filmados, les sugirió narrar, de nuevo de forma improvisada, su mundo imaginario, es decir, sus anhelos, preocupaciones, recuerdos o aquello que las imágenes les evocaban, comentarios grabados y superpuestos a las imágenes en la corte final, ofreciendo un resultado onírico (Feld 2003). Así, Rouch empleó la cámara como un elemento provocador o catalizador, de forma que esta, al relacionarse con los sujetos grabados, “inducía interpretaciones [*performances*] que recurrían al subconsciente [*unconscious*] concebido” a la manera del movimiento “surrealista” (Henley 2010, p. 152, trad. del a.)¹⁸². En otras palabras, el cine, y concretamente la acción de filmar a alguien, permitía a Rouch “revelar, con dudas, una parte ficcional de todos nosotros, que es la parte más real de un individuo” (Rouch citado en Rothman 2016, p. 126, trad. del a.)¹⁸³.

Esta concepción poética y participativa del cine por parte de Rouch es la que permite catalogar algunas de sus películas como etnoficciones, y diferenciarlas así de las docuficciones de John Marshall o Robert Flaherty. Al otorgar capacidad de decisión acerca de la forma en que son representados, Rouch no solo subvirtió la relación entre autoridad etnográfica y sujetos investigados, sino que facilitó que sus colaboradores se emplazasen a sí mismos en sus circunstancias vitales, es decir, como sujetos biográficos, históricos, sociales y políticos. Hoy en día *Moi, un Noir* no solo es considerada una relevante etno-poesía audiovisual del África del oeste, sino la primera película que ‘realmente dio voz a los africanos’ para que ellos mismo presentasen las ‘realidades de su propio mundo’ (Feld 2003, p. 6).

En efecto, si bien existen ejemplos de ficciones documentales en el cine etnográfico previo, como las películas de Flaherty —quien recordemos se erige como una de sus grandes influencias (Henley 2006a)—, e incluso simultáneas a las de la época en que Rouch comienza su carrera en el cine, como *The Hunters* (1957) de John Marshall¹⁸⁴,

¹⁸² « Rouch thought of the subjects’ camera-induced performances as drawing on the unconscious conceived in the Surrealist manner. » (Henley 2010, p. 152).

¹⁸³ « Rouch’s theory [was] that the camera acts as a catalyst that allows film “to reveal, with doubts, a fictional part of all of us, which for me is the most real part of an individual,” as he put it in a 1971 interview. » (Rouch citado en Rothman 2016, p. 126).

¹⁸⁴ Marshall, a diferencia del estilo positivista de Mead y Bateson, utiliza una metodología participativa similar a la empleada por Flaherty en *Nanuk*, aunque, de igual forma, para reconstruir un modo de vida ya pasado, perpetuando así la práctica taxidérmica. Sin embargo, cabe destacar que en el cine de Marshall hay

Rouch matiza el subgénero de tal forma que lo convierte en uno nuevo, la etnoficción. A diferencia de los ejemplos mencionados, que toman el embalsamamiento de los modos de vida nativos como fin antropológico en sí mismo, la metodología de Rouch es realmente desafiante para las epistemologías antropológicas.

Con respecto a la filmografía de Rouch en Europa, destaca sobremanera la que probablemente es su película más conocida para el gran público, *Chronique d'un été* (1961), co-dirigida con el sociólogo Edgar Morin. La película, innovadora en varios aspectos, “es presentada como una investigación sobre las vidas de un grupo de parisinos/as en el verano de 1960”, que “combina las técnicas de drama, ficción, provocación, y crítica reflexiva que Rouch había desarrollado en anteriores películas” (Feld 2003, p. 7, trad. del a.)¹⁸⁵. Como experimento cinematográfico y sociológico, la película “está asociada a los orígenes del cine de realidad [*cinéma-vérité*]”, término que se “refiere a un proceso, a una estética visual y a una tecnología del cine” cuyos principios pueden ser resumidos, según Feld, en “cuatro puntos”:

(1) Películas compuestas de material de una sola toma, no escenificada, no teatralizada, no guionizada; (2) personas [*nonactors*] haciendo lo que hacen en entornos espontáneos no escenificados; (3) uso de equipos de grabación de sonido ligeros, portátiles en mano y sincronizables con la imagen; y (4) filmación interactiva sobre-la-marcha y técnicas de grabación sin, o con poca, iluminación artificial (Feld 2003, p. 7, trad. del a.)¹⁸⁶.

una reflexividad incipiente propia de épocas posteriores, por ejemplo, a través del reconocimiento explícito de la presencia del cineasta, quien a pesar de no aparecer en las imágenes es referido en varias ocasiones por sus sujetos. El uso de la cámara en mano también hace parecer que estamos inmersos en la escena, a diferencia del uso del trípode que denota un estilo más positivista ya que pretende crear la ilusión de la no intervención del cineasta en lo documentado. Años más después en el 2002, la familia Marshall edita un documental con mucho material bruto que no había visto la luz y también actual en el que por fin aparecen los cineastas interactuando con los sujetos bosquimanos, por fin cerrando el círculo y dando cabida a la reflexividad y la autoconciencia autorial (*A Kalahari Family*, 2002).

¹⁸⁵ « The film is presented as an inquiry into the lives of a group of Parisians in the summer of 1960. It combines the techniques of drama, fiction, provocation, and reflexive critique that Rouch developed from previous films. » (Feld 2003, p. 7).

¹⁸⁶ « This film is associated with the origins of the term “cinéma-vérité” to refer to a process, visual aesthetic, and technology of cinema. [...] cinéma-vérité came to mean four things: (1) films composed of first-take, nonstaged, non-theatrical, nonscripted material; (2) nonactors doing what they do in natural, spontaneous settings; (3) use of lightweight, handheld portable synchronous-sound equipment; and (4) handheld on-the-go interactive filming and recording techniques with little if any artificial lighting. » (Feld 2003, p. 7).

Como se puede intuir, dos de los principales desarrollos que cambiaron la historia del cine en general y, por tanto, también del cine etnográfico, y dentro de este, del cine participativo e incluso del observacional¹⁸⁷, fueron el desarrollo de cámaras, así como de equipos de grabación de sonido sincronizado, más livianos y menos ruidosos. Rouch formó parte de ambos procesos técnicos asociados, en origen, al movimiento de finales de los cincuenta del cine directo canadiense e importados, a principios de los sesenta, al cine *cinéma vérité* francés por Rouch y otros como Godard (Ferrarini 2017, p. 6).

Así, las cámaras anteriores a estos movimientos cinematográficos “implicaban la elección entre cobertores de mano o cobertores pesados”, escenario demasiado rígido para Rouch, que prefería evitarlo grabando “sin soporte físico para sus cámaras”, lo que en los cincuenta implicaba “renunciar al sonido sincronizado” (Ferrarini 2017, p. 6, trad. del a.)¹⁸⁸. Sin embargo, los desarrollos pioneros, a finales de los cincuenta, llevados a cabo por Michel Brault y su equipo de ingenieros de la National Film Board canadiense¹⁸⁹, en torno a la ‘técnica de andar con la cámara’, supusieron un impulso técnico para la noción del cuerpo-que-graba (*recording body*) (*idem*). Rouch importó con éxito estos avances técnicos y, junto a los ingenieros Coutant y Beauviala, consiguieron hacerlos progresar hasta conseguir “una cámara ligera y silenciosa que podía ser sostenida en la mano y emplear sonido sincronizado¹⁹⁰” (*idem*, trad. del a.)¹⁹¹, lo que permitió el desarrollo del *cinéma vérité* con la revolucionaria producción de *Chronique d’un été* —en la que Brault colaboró como realizador con Rouch y Morin como co-directores —proceso creativo que tuvo interesantes discusiones entre los co-directores en torno a la objetividad y lo artístico¹⁹².

Cabe destacar brevemente un último aspecto con respecto a la relación entre objetividad y cine. Tal como fue elaborado por Dziga Vertov, y reinterpretado en línea

¹⁸⁷ Los principios metodológicos del cine observacional están explicados en detalle más adelante, en el epígrafe 5.3 *Análisis corporizado de los principios de estilo del cine observacional*.

¹⁸⁸ « Previous models implied a choice between hand-holding and heavy blimps to isolate their noisy motors. [...] Rouch tried to make as much as possible without any fixed support for his cameras —which at the time meant renouncing to sync-sound. » (Ferrarini 2017, p. 6).

¹⁸⁹ La NFB de Canadá fue fundada por Grierson, como hemos visto. Más detalles en el subepígrafe 1.2.3 *Song of Ceylon (1934) de Basil Wright: la legitimación del ‘tratamiento creativo’ de la realidad*.

¹⁹⁰ La cámara desarrollada específicamente para rodar *Chronique d’un été* fue una liviana Eclair de 16 mm sincronizada por cable con una grabadora de sonido Nagra (Feld 2003, p. 8).

¹⁹¹ « [...] he worked with Eclair’s engineers Coutant and Beauviala [ingenieros de Éclair] on a silent, lightweight camera that could be handheld and use sync-sound. » (Ferrarini 2017, p. 6).

¹⁹² Véase Henley (2010).

similar por Rouch, el cine-verdad (*kino-pravda*) no se refería a una verdad absoluta y fáctica, como en el *direct cinema*, sino que era una realidad cinematográfica mostrada por la forma peculiar en que lente de la cámara o el cine-ojo (*kino-glaz*) es capaz de observar el mundo. Es decir, a diferencia del *direct cinema*, Rouch no busca objetivar la realidad ni desvelar una verdad oculta, sino que hace una interpretación libre y personal del *kino-pravda* vertoviano. En una entrevista en 2003, Robert Drew, exponente de la escuela canadiense de la NFB, explica de forma elocuente como veía él las diferencias entre el *cinéma vérité* y el *direct cinema*:

Me sorprendí [en 1960] al ver a los cineastas de cine de realidad [durante la producción de *Crónica de un verano*] acercándose a la gente por las calles con un micrófono (*Crónica de un verano*). Mi objetivo era capturar la vida real sin inmiscuirme en ella. Entre nosotros había una contradicción. No tenía sentido. Ellos tenían un cámara, un hombre de sonido, y unos seis más —un total de unas ocho personas de personal en las escenas. Era un poco como los Hermanos Marx. Mi idea era tener a una o dos personas, discretas, capturando el momento (Zuber 2004).

En conclusión, la metodología de Jean Rouch con respecto a sus sujetos evoluciona desde un cine puramente observacional como en *Les maîtres fous* (1954), pasando por el cine participativo de *Moi, un Noir* (1958) o *Jaguar* (1967), hasta su labor pionera en el *cinéma vérité* con *Chronique d'un été* (1961). Concretamente, con respecto a su metodología participativa, considerar a Rouch como padre de la etnoficción contemporánea implica comprender que, al retratar los problemas del día a día de sus sujetos, las preocupaciones de la juventud africana dando voz a sus sujetos con sus técnicas participativas, Rouch no solo se alejó del docudrama taxidérmico de Flaherty o Marshall. Más aún, al incorporar a sus sujetos de investigación en el proceso de elaboración creativa del documental, Rouch provocó una equiparación con el autor, lo que rebajó la autoridad de la verdad del antropólogo, algo todavía más revolucionario si además lo comparamos con las concepciones de su coetánea Margaret Mead¹⁹³.

Cabe sintetizar que, en definitiva, las concepciones y metodologías de Rouch fueron realmente audaces para la antropología de la época, pues no solo invierte las

¹⁹³ Véase el subepígrafe dedicado a *1.3.1 Character Formation in Different Cultures*, filmado por Bateson bajo la dirección de Mead, y cuya dirección de montaje corresponde a esta última.

estructuras sobre las que se asienta la etnografía desde Malinowski, redefiniendo los elementos esenciales de la relación entre la antropología y sus objetos de investigación, sino que además comienza a hacerlo justo a las puertas del estructuralismo de Lévi-Strauss —que se puede considerar iniciado con su libro *Anthropologie structurale* (1958). Como argumenta Grimshaw: “Al enfatizar la agencia humana de esa forma, atrayendo la atención sobre las energías y capacidades para la autodeterminación individual, Rouch restó importancia al poder de la sociedad y la historia en moldear las vidas de las personas” (2001, p. 106, trad. del a.)¹⁹⁴, inaugurando temáticas posmodernas, propias de décadas posteriores, como el individuo —además de la crítica poscolonial, los movimientos migratorios o el mundo urbano—, sino que también define una forma de hacer cine documental que da un vuelco a las epistemologías occidentales de elaboración de conocimiento antropológico de una forma brutal y desinhibida.

1.3.3 *The Ax Fight* (1975) de Asch y Chagnon: el ocaso del modelo científico

Con la salvedad del cine participativo de Rouch, la mayor parte de la producción de cine etnográfico del siglo veinte, al menos hasta los años ochenta, puede ser vista desde tres vertientes, o mediante tres funciones interconectadas, aunque de peso variable según la película, la etapa de desarrollo del autor, y la época. Por un lado, el cine etnográfico se consideró como herramienta encaminada a perseguir el mayor grado posible de objetividad (descorporizada) en la representación de la otredad —lo que incluye el cine taxidérmico de preservación de culturas en desaparición de Flaherty o Marshall—; por otro lado, el cine etnográfico como mera modalidad audiovisual de ilustración de teorías antropológicas, obviando así su potencial fenomenológico, esto es, experiencial y epistemológico¹⁹⁵ —el cine inicial (no participativo) de Rouch, por ejemplo, *Les Mâitre Fous*, podría cumplir ambas funciones; no así su cine participativo posterior que, como acabamos de ver, no encajaría en ninguna de las anteriores categorías; y, finalmente, el

¹⁹⁴ « By emphasising human agency in this way, focusing attention on the energies and capacities for individual self-determination, Rouch downplays the power of society and history in shaping peoples' lives. » (Grimshaw 2001, p. 106).

¹⁹⁵ Véase el epígrafe 5.2 *Una perspectiva fenomenológica del cine observacional desde la corporalidad*.

cine etnográfico como registro de datos para su análisis posterior que, como hemos visto, es el caso de las películas de Mead y Bateson en Bali y Nueva Guinea, así como *The Ax Fight* (1975, 30min) de Tim Asch y Napoleon Chagnon, que cumple las tres funciones mencionadas, como veremos en breve.

Si bien en mayor o menor grado, las tres vertientes —la de objetividad, la ilustrativa y la analítica— han permanecido vigentes, de nuevo con la salvedad del cine participativo de Rouch, hasta el giro reflexivo de los ochenta, la función analítica del cine etnográfico, inaugurada de forma anticipada por Mead y Bateson a principios de los cincuenta, tuvo continuidad con la filmografía de Asch y Chagnon, entre los yanomamis de la selva amazónica, desde los sesenta hasta finales de los setenta. Por tanto, *The Ax Fight* está producida a caballo entre la madurez y el declive del estructuralismo, cuyo “ascenso” se produjo “durante los cincuenta y sesenta”, auspiciado por el trabajo de Claude Lévi-Strauss (Marks 1995, p. 341, trad. del a.)¹⁹⁶. A principios de los sesenta, cuando Asch y Chagnon comienzan su trabajo entre los yanomamis, la antropología estaba en pleno apogeo tras las publicaciones de *Tristes Trópicos* (1955) y *Anthropologie structurale* (1958), de Claude Lévi-Strauss, situación parecida a la de la antropología visual que, después de los desarrollos de Rouch y sus colaboradores a principios de los sesenta, contaba con una cámara más ligera y sonido sincronizado. Así, la nueva etapa estructural de la antropología y, por ende, de su contraparte visual, estaba centrada, casi exclusivamente, en encontrar los últimos reductos de indígenas, donde todavía se mantuviesen puros de influencias occidentales, como muestrario de una humanidad en un estadio primitivo.

En el caso de la antropología social y/cultural, el modelo estructuralista de Lévi-Strauss (1908-2009), basado en gran medida en los desarrollos en lingüística del suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913), vino a sustituir el paradigma funcionalista de Malinowski. Mientras el funcionalismo centraba su atención en la función que los diferentes fenómenos sociales podían tener en relación con el funcionamiento de una sociedad en su conjunto —lo que permitiría revelar la significatividad de tal fenómeno y su significado para esa sociedad—, el estructuralismo, por su parte, tomaba como punto de partida teórico una instancia todavía más amplia o, si se quiere, más abstracta o

¹⁹⁶ « The ascendancy of the structural-functionalist theoretical model during the 1950s and 1960s [...]. » (Marks 1995, p. 341).

filosófica, la de la estructura del pensamiento que, mediante el lenguaje, da forma o determina una determinada cultura. Dicho de otra forma, la premisa de partida del estructuralismo es, a grandes rasgos, que los hechos humanos son fenómenos susceptibles, al igual que en la lingüística, de formalización y, por tanto, de análisis estructural. Esta búsqueda de las condiciones culturales estructurales conllevó que, a efectos prácticos, las etnografías se centrasen mucho más que antes en actos más que en eventos, en actividades más que en conductas. En palabras de Dan Marks:

Con el tiempo, los principios analíticos en la antropología se desarrollaron alejados de la insistencia de Malinowski en comprender la forma en que funcionaba la totalidad de una sociedad. Debido a que los análisis antropológicos comenzaron a estar cada vez más enfocados en el significado de acciones específicas o en la interrelación de secciones discretamente definidas de una sociedad, la habilidad para crear y conectar viñetas ilustrativas de la vida nativa fue vista cada vez menos como una contribución analítica para la disciplina. Similarmente, la aproximación de brocha gorda de Flaherty mediante el cine llegó a ser vista en la comunidad antropológica como meramente ilustrativa en lugar de analítica (Marks 1995, p. 341, trad. del a.)¹⁹⁷.

En el caso de la antropología visual, el estructuralismo se tradujo en el modelo de estudio de casos, que había sido empleado previamente, como hemos visto, por Mead y Bateson en sus filmaciones en Bali y Nueva Guinea, a finales de los años treinta, en su pionero proyecto *Balinese Character* (1942) —aunque el material fue montado a principios de los cincuenta¹⁹⁸, aprovechando la consolidación del modelo analítico-estructuralista. El modelo de estudio de casos fue afianzado institucionalmente por el antropólogo sudafricano Max Gluckman, de la Universidad de Manchester, durante la década de los cincuenta (Marks 1995, p. 341). A su vez, cabe destacar que, también en los cincuenta Timothy Asch estudió bajo la supervisión de Margaret Mead durante sus estudios de

¹⁹⁷ « However, with time, analytical principles in anthropology developed away from Malinowski's insistence on understanding the way in which a whole society functioned. As anthropological analyses became increasingly focused on the meaning of particular actions or the interrelatedness of discretely defined sections of society, the ability to create and connect illustrative vignettes of native life was seen less and less as an analytical contribution to the discipline. Similarly, Flaherty's broad-brush approach in cinema came to be seen within the anthropological community as being merely illustrative rather than analytical. » (Marks 1995, p. 341).

¹⁹⁸ Véase el subepígrafe 1.3.1 *Character Formation in Different Cultures de Mead y Bateson: veinte años de cientificismo*.

grado en la Universidad de Columbia¹⁹⁹, años en los que la corriente antropológica mayoritaria “sostenía que toda acción social estaba apoyada y fundamentada por estructuras ideológicas y que estas estructuras podían ser extrapoladas a partir del examen minucioso de acciones y eventos” (*idem*, trad. del a.)²⁰⁰. Dado el contexto, no es de extrañar que el trabajo etno-cinematográfico de Timothy Asch y Napoleon Chagnon entre los yanomamis sea paradigmático del modelo analítico denominado ‘estudio de casos’ (*case-study*). Además, debido a que ‘el cine en la antropología se convirtió en un medio para registrar las acciones sociales’ con una precisión y detalle que ‘ningún etnógrafo podía igualar’ lo que, unido a los nuevos avances técnicos en los que Rouch anduvo inmiscuido a finales de los cincuenta —sonido sincronizado, motores más silenciosos y equipos más ligeros, que hemos visto en el anterior subepígrafe— situaron la cámara y el cine etnográfico en una nueva posición de reconocimiento institucional que nunca antes había ocupado (Marks 1995).

Cabe destacar, por tanto, que *The Ax Fight*, como paradigma del modelo de estudio de casos, es una película basada en la filmación de un evento concreto. A diferencia de filmaciones de tipo más abstracto, que resultan más complejas al requerir de más planificación en términos de producción y de montaje, la filmación de un evento se adapta muy bien no solo al modelo de referencia de la época, el de estudio de casos, sino también a la narrativa cinematográfica clásica, pues los eventos al igual que los relatos clásicos suelen estructurarse en términos narrativos y de temporalidad con un inicio, un nudo y un desenlace. En otras palabras, la estructura narrativa aristotélica parece encontrarse de forma natural en los eventos, lo que permite la representación del conocimiento antropológico con un mínimo de intervención a la hora del montaje, lo que redundaba en las epistemologías y la verosimilitud del conocimiento antropológico. Así, mediante las películas de casos prácticos se podía además aplicar una metodología que evadía las críticas de ciertos sectores de la antropología, tradicionalmente más dogmáticos o intransigentes, con respecto a las estructuras narrativas ficcionales impuestas en montaje. Dicho de otra forma, el modelo de estudio de casos, al mantener

¹⁹⁹ Margaret Mead, quien presidió la *American Anthropological Association* (AAA) entre 1960 y 1968, tenía una gran influencia al otro lado del Atlántico tenía una agenda positivista con respecto al uso de medios audiovisuales en la antropología algo que era compartido por la gran mayoría de la comunidad científica en la antropología.

²⁰⁰ « [They] method held that all social action was underpinned and informed by ideological structures and that these structures could be extrapolated from a close examination of actions and events. » (Marks 1995, p. 341).

la integridad de las escenas filmadas evitaba aquello que Grierson había denominado ‘tratamiento creativo de la realidad’²⁰¹.

En definitiva, este modelo, al centrarse en un determinado evento o fenómeno en cuyas conductas pudieran ser analizadas las razones funcionales, estructurales e ideológicas que subyacen al comportamiento, y que este por su naturaleza y la de la narrativa clásica, produjo una nueva percepción optimista sobre el cine etnográfico como herramienta de la antropología visual, lo que promovió el establecimiento de esta en el currículum académico y la creación de los primeros centros de antropología visual en el ámbito anglosajón²⁰². Pues bien, este panorama de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, tan prometedor para el cine etnográfico, choca con la íntima confesión que Tim Asch realiza en 1993 en una entrevista con Jay Ruby: mientras Asch estaba montando *The Ax Fight* en 1974 tuvo la sensación de ver ‘cómo se derrumbaba el mundo del documental etnográfico delante de sus propios ojos’ (Ruby 1995, p. 28). Si nos atenemos a las palabras de Asch, el vuelco a la situación del cine etnográfico, en algo más de una década, es sin duda intrigante.

Para comprender así las transformaciones sufridas por la antropología visual en esos diez años, vamos a proceder, sin más preámbulos, a analizar la película que nos servirá de hilo conductor. *The Ax Fight* (1975), proyectada por primera vez en 1976, es obra del realizador etnográfico Timothy Asch (1932-1994) en colaboración con el antropólogo Napoleon Chagnon (1938-2019), ambos estadounidenses. Chagnon y Asch colaboraron en cerca de cuarenta cortos documentales sobre los yanomamis (Saxon 1994), entre 1968 y 1975, de los cuales hay más de veinte digitalizados en la *Documentary Educational Resources*²⁰³. Filmado en 1971, y con un metraje de treinta minutos, *The Ax Fight* destaca entre todos ellos por su complejidad y la resonancia que tuvo. Es probablemente la cinta por la que Asch es más conocido, muy a su pesar como veremos, y es una de las últimas películas que grabaron juntos Asch y Chagnon.

²⁰¹ Véase el subepígrafe 1.2.3 *The Song of Ceylon* (1934) de Basil Wright: la legitimación del ‘tratamiento creativo’ de la realidad.

²⁰² *The Film Study Center* de la Universidad de Harvard (Boston, MA) fue el primero del mundo en ser fundado, en el año 1958, mientras los demás centros, como el *Granada Centre for Visual Anthropology* de la Universidad de Manchester (Reino Unido), en 1987, fueron fundados bastante después, en la década de los ochenta.

²⁰³ *Documentary Educational Resources* fundada en 1968 por el propio Asch y John Kennedy Marshall, otro importante cineasta etnográfico conocido por su trabajo en los sesenta con los bosquimanos del Kalahari con una metodología de producción parecida a la Flaherty en *Nanuk*.

La película se estructura en cuatro partes. En la primera parte asistimos, desde un punto de vista fijo (cámara en trípode), a una discusión violenta (con machetes) entre dos personas de dos clanes distintos, una invitada y la otra anfitriona, y la tensión emocional que provoca en un poblado yanomani, con más de 250 habitantes, en la Amazonía venezolana. La escena dura diez minutos, en plano secuencia y sin editar²⁰⁴. En la segunda parte del documental, Chagnon nos informa acerca de las identidades de los intervinientes en el conflicto y sobre sus relaciones de parentesco, mediante la repetición a cámara lenta de imágenes de la primera parte. Además, se informa al espectador acerca de la confusión inicial que motivó un error de interpretación, por parte de los antropólogos, sobre la causa que motiva el inicio de la pelea. En esta parte la locución del antropólogo intenta dejar claro al espectador que no estamos ante una pelea fortuita, sino ante una manifestación de violencia ritual. En la tercera parte, se nos presentan una serie de diagramas de parentesco mientras la *voz en off* de Chagnon aclara las relaciones entre los intervinientes en el conflicto. Y, finalmente, la parte cuatro nos muestra una versión editada de la pelea que, en comparación con el material no editado, pretende evidenciar las dificultades que tiene el cine antropológico para encontrar la anhelada objetividad con la cámara.

La disputa que da origen a la filmación surge en el transcurso del segundo día de estancia de la expedición antropológica en el poblado, llamado Mishimishimabowei-teri, cercana al río Mavaca, en el sur de Venezuela. La disputa grabada surge de forma improvisada, sin previo aviso para el equipo de producción compuesto Asch, Chagnon, y Creig Johnson como sonidista. En un primer momento la expedición cree que la disputa comienza por una cuestión de incesto, pues así lo dice un informante al ser preguntado por Chagnon. Sin embargo, no es hasta la noche de ese mismo día cuando Chagnon consigue averiguar, mediante otros informantes, que la disputa se había desencadenado por una agresión de un hombre de un clan hospedado temporalmente en la aldea (algunos de cuyos miembros son antiguos habitantes de la aldea anfitriona), cuando este golpea a una mujer del clan anfitrión por negarse a darle un plátano, lo que al parecer solo es el último escalón de una tensión latente desde que el clan huésped ha llegado, y quienes se niegan a ayudar en ciertas labores comunitarias reclamando, aun así, comida —según aclara uno de los intertítulos explicativos de la segunda parte. Las tensiones de parentesco

²⁰⁴ La pelea, o más bien, el conflicto, duró una media hora, según Asch y Chagnon, de los que pudieron grabar 10 minutos. Ficha informativa de la película en Documentary Educational Resources: <https://www.der.org/resources/guides/ax-fight-study-guide.pdf>

y clanes entre antiguos habitantes del poblado, que en esta ocasión desembocan en esta pelea, son dilucidadas por Asch y Chagnon desde una perspectiva causal y normativa, propia de los paradigmas reinantes, lo que no hace sino incidir en la crisis epistemológica, tanto del texto como de la imagen, que se viene fraguando desde lejos y estallará con las críticas posmodernas. Mientras tanto, en los setenta, Asch lo explica así:

Una vez supimos cómo estaban relacionados [en relación con el parentesco] podíamos explicar por qué la lucha de machetes había sucedido. [...] Bueno, teníamos una explicación basada en lo que todavía era aceptado como forma estructural-funcionalista. En 1971 era perfectamente válida. Y la teoría de la alianza encajaba a la perfección con lo que [en aquella época] sabíamos sobre la cultura (Asch citado en Ruby 1995, pp. 25-26, trad. del a.)²⁰⁵.

La teoría de las alianzas había sido testada por Chagnon, quien ya había hecho su tesis doctoral entre los yanomamis, y mucho antes de filmar estas escenas estaba ya en la certeza de que este tipo de violencia se encontraba de modo estructural en las sociedades guerreras primitivas, como la yanomami (Eakin 2013). Es más, Chagnon se hizo conocido por sus tesis sociobiológicas²⁰⁶ (que explican conductas sociales en términos evolutivos y biológicos) en el estudio de la violencia en las sociedades yanomamis de la Venezuela y el Brasil amazónicos (Eakin 2013). En su obra más famosa, *Yanomamö, The Fierce People* (1968), el antropólogo estadounidense razona, desde una perspectiva evolucionista, que la violencia ‘inherente y sistémica’ de las sociedades primitivas se presenta además como institución ‘ritualizada’ (Eakin 2013). Así, Chagnon sostenía que mediante esta violencia ritual los guerreros más fuertes obtenían preeminencia para tener más descendencia, tal como defendió en un estudio publicado en 1988, en la revista *Science*, avalado con datos de muestras de sangre y parentesco de cuatro mil indígenas que había recopilado desde su primer viaje en 1964 —y que continuó recopilando hasta 1995 (Eakin 2013.).

²⁰⁵ « Once we knew how they were related we could explain why the ax fight happened. [...] Well, we had one explanation in what was still an acceptable form-structural-functionalism. In 1971 it was perfectly okay. And alliance theory worked out perfectly well with what else we knew about the culture. » (Asch citado en Ruby 1995, pp. 25-26).

²⁰⁶ Chagnon oponía sus teorías sociobiológicas al materialismo imperante que profesaba Martin Harris. De hecho, ambos se acaban retando mediante una apuesta para desentrañar la causa de la violencia yanomami. Harris sostenía que el asunto podía estar relacionado con la dieta: la escasez en la selva de una proteína que, literalmente, sí llevaban los Big Mac (véase Eakin 2013).

Los puntos de vista que Chagnon siempre ha mantenido con respecto a sus sujetos de estudio han sido muchas veces puestos en entredicho. Al igual que Malinowski y otros antes que él, Chagnon omite en sus etnografías algunos puntos controvertidos como por ejemplo que ante las dificultades para recabar información de parentesco y muestras de sangre les regalaba machetes y cuchillos, lo que podía tener cierta influencia en la violencia estudiada por Chagnon. tal como denunció otro estudioso de los yanomamis, Brian Ferguson (Eakin 2013). Por otro lado, y si cabe más importante, según Ferguson, la violencia de las sociedades yanomami, lejos de poder naturalizarse como una “expresión cultural indígena”, pretendidamente intrínseca y basada en un supuesto “aislamiento prístino”, debe entenderse “como producto de situaciones específicas históricas” y en el contexto de las “periódicas oleadas de invasiones occidentales durante los últimos 350 años”, de forma que la presión creciente sobre las tribus, por parte de estados modernos (Venezuela y Brasil) y los intereses por los recursos amazónicos de corporaciones multinacionales, habría “incrementado la propensión a la violencia entre las gentes de tribus vecinas” (Ferguson 1995, trad. del a.)²⁰⁷. En definitiva, la exageración de las características violentas de esta etnia aparece en detrimento de otros muchos rasgos que quedan fuera de foco, dando la impresión general de una ferocidad exacerbada, como argumenta Jacques Lizot, un antropólogo francés que vivió más de 15 años entre los yanomamis: “Los yanomamis son guerreros; pueden ser brutales y crueles, pero también delicados, sensibles y cariñosos” (Lizot 1985, pp. xiv-xv, trad. del a.)²⁰⁸.

Por otro lado, la extensa etnografía que Chagnon lleva a cabo entre los yanomamis, y que facilita la producción de *The Ax Fight* y otros documentales realizados junto a Asch, representa de forma paradigmática no ya la dificultad en la traslación y traducción de los resultados de las investigaciones entre culturas tan alejadas, sino el inevitable sesgo con el que el investigador construye el conocimiento antropológico. De forma inversa, Chagnon cuenta una anécdota que refleja la dificultad de los yanomamis para comprender al antropólogo: una noche en la que un *shabono* (aldea de planta circular u ovalada) estaba de luto por la muerte de un gran jefe, Chagnon no grabó nada ante la

²⁰⁷ Orig.: « [...] far from living in pristine isolation, have been subject to periodic waves of Western encroachment for the last 350 years. [...] the intensive and bloody conflicts for which some Yanomami are known are a product of specific historical situations rather than an expression of the indigenous culture. In the Amazon region, as elsewhere, the influence of expanding neighboring state systems has increased the propensity for violence among tribal peoples. » (Ferguson 1995).

²⁰⁸ « The Yanomami are warriors; they can be brutal and cruel, but they can also be delicate, sensitive and loving. » (Lizot 1985, pp. xiv-xv).

evidente desazón y el llanto y lamentos de los habitantes de la aldea, por respetar su dolor. Cuando se alguien se acercó a su hamaca para preguntarle por qué no estaba molestando como hacía con frecuencia, Chagnon respondió que estaba triste. Al difundirse entre la tribu su estado emocional la gente lo trató durante el resto de la noche, según Chagnon en *The Fierce People*, con gran deferencia: “Yo estaba *hushuo*, en un estado de desequilibrio emocional, y por fin había empezado a actuar como un ser humano por lo que a ello respecta” (Chagnon citado en Eakin 2013, trad. del a.)²⁰⁹.

Otro ejemplo de dificultades en la interpretación transcultural de motivaciones, gestos o comportamientos se da cuando, en la primera parte de la película, en medio de la tensión previa a la pelea de machetes, un yanomami traza con un palo una línea en el suelo arenoso. Asch había filmado el trazado de esa línea cerrando el ángulo y acercando la imagen (es decir, haciendo *zoom*), en la que creencia de que aquella línea servía para delimitar la zona de los luchadores, si bien resultó que no estaba relacionada con la lucha, sino que era el tipo de línea que los jóvenes solían dibujar, como tantas otras veces, para entretenerse (Ennis y Asch 1975, p. 4). Por otro lado, la inclusión de este plano del trazado de la línea en el plano secuencia motivó una discusión entre Chagnon y Asch —la tensión entre ambos era latente por sus diferentes posturas antropológicas; más adelante veremos otro ejemplo. Mientras Chagnon “sentía que tendría que explicar, continuamente, un comportamiento que distraía la atención y no tenía importancia para los yanomamis” (*idem*, trad. del a.)²¹⁰, Asch prefería no menoscabar la integridad del evento filmado en el plano secuencia, y optó por conservar ese plano, lo que irritó a Chagnon. Esta discrepancia entre ambos nos sirve para introducir la forma en que evoluciona la postura antropológica y epistemológica de Asch con respecto no solo a su metodología cinematográfica, sino también a su concepción de la antropología visual.

Sarah Elder, antigua alumna suya, apunta que Asch, quien había sido educado mediante metodologías alternativas²¹¹, siempre sostuvo la convicción de que el cine etnográfico podía ser no solo un método investigación antropológica, sino también una valiosa herramienta pedagógica para enseñar antropología a los estudiantes. Desde su

²⁰⁹ « I was *hushuo*, in a state of emotional disequilibrium, and had finally begun to act like a human being as far as they were concerned. » (Chagnon citado en Eakin 2013).

²¹⁰ « [...] as he felt he would now have to explain, continually, a behavior which was distracting and had no significance to the Yanomamo. » (Ennis y Asch 1975, p. 4).

²¹¹ Tim Asch se educa desde los diez años hasta los catorce internos en un colegio de educación progresiva, según los principios de John Dewey (Elder 2001).

puesto como director del *Center for Visual Anthropology* en la *University of South California* (desde 1984 hasta su muerte en 1994), Asch puso todo su empeño en impulsar la antropología visual combinando en sus clases la teoría antropológica con la enseñanza de las prácticas del cine etnográfico y su visionado, retroalimentando así ambas vertientes —como demuestran los programas de colaboración entre realizadores de cine y antropólogos que impulsó (Elder 2001). Para Asch, una de las ventajas del cine observacional, si bien amoldado al formato de estudio de casos, era la observación minuciosa de la realidad que la cámara permite, en línea con las ideas de Margaret Mead, de quien Asch, recordemos, fue alumno durante sus años de estudios de grado en la Universidad de Columbia (1955-59)²¹². En palabras de Elder:

Antes de aventurarse en el trabajo de campo, Asch enseñó a sus estudiantes la práctica de la observación, entrenándoles para atender a los detalles, darse cuenta, percibir, discernir, de forma que podrían, en última instancia, ver, más allá de la evidencia visible, los patrones invisibles de una cultura —más allá de análisis culturales previos a su propia interpretación original (Elder 2001, p. 90, trad. del a.)²¹³.

Por ello, el modelo de investigación en boga era capturar la mayor cantidad posible de metraje y, además de editar películas educativas, se debía almacenar el material bruto puesto que, en el futuro, “podría ser utilizado para múltiples modos de investigación no atisbados en la época en que el material era filmado” (Sorenson parafraseado en Elder 2001, p. 90, trad. del a.)²¹⁴. Así, alineado con los postulados de Mead y de la antropología de su época, Asch se dio cuenta, según Elder, que “podía enseñar no solo conceptos centrales, sino también enseñar a sus alumnos a ver mejor, a ser observadores más perspicaces de la conducta humana” (*idem*, trad. del a.)²¹⁵. Los esfuerzos pedagógicos de

²¹² El modelo de estudio de casos que Mead puso en marcha fue reproducido con éxito por otros como John Marshall, quien lo aplicó en sus prácticas cinematográficas y antropológicas, en concreto en la serie de películas sobre los bosquimanos de los años cincuenta, muchas de las cuales el propio Tim Asch cortó y montó (Elder 2001).

²¹³ Before they ventured into the field Asch taught his students the practice of observation, training them to attend to detail, to notice, to perceive, to discern so that they might eventually see beyond visible evidence to the invisible patterns of culture —beyond previous cultural analysis to their own original interpretation. (Elder 2001, p. 90).

²¹⁴ « [...] so that it could be utilized later for multiple modes of research not envisioned at the time of filming. » (Sorenson parafraseado en Elder 2001).

²¹⁵ « He could teach not only core concepts, but also teach students to see better, to become more insightful observers of human behavior. » (Elder 2001, p. 90).

Asch, que siguen siendo ampliamente reconocidos dentro de la disciplina, se materializaban no solo en un alto grado de reflexividad cinematográfica, paradigmática en *The Ax Fight*, sino también en la transparencia de Asch con respecto a su labor de realización, actividad que consideraba debía quedar al margen de cualquier ego autoral sobre el material filmado. En este sentido, Asch incluso inventó un método de proyección casero con sonido integrado en la cinta para poder mostrar a sus alumnos material en bruto filmado, para decidir, en base a sus comentarios, le montaje final de sus películas. A este respecto, su exalumna, la antropóloga Sarah Elder, cuenta lo siguiente:

Para obtener comentarios en profundidad de la película que estuviese editando, Tim inventó lo que denominó una imprenta *sloptical*²¹⁶ [...]. Algo tan fácil de hacer hoy día en la edición digital, esta primitiva herramienta le permitió esforzarse con respecto a cómo la antropología debía ser visualmente enseñada. [...] La *sloptical* casera era un método barato y sucio de imprimir todos los elementos [sonido e imágenes] y así obtener un *feedback* realista por parte de la audiencia. Tim nos preguntaba qué creíamos haber visto; qué no habíamos entendido. ¿Qué generalidades culturales se podrían deducir? ¿Quién estaba relacionado con quién? ¿Por qué pensábamos que había habido un duelo a machete? ¿Cómo debía haber filmado la pelea? ¿Debía dejar audible la voz del cineasta? Tim era firme acerca de que una película no debía ser estrenada hasta que fuese realmente examinada en clase y reelaborada una y otra vez (Elder 2001, p. 96, trad. del a.)²¹⁷.

Cabe en estos momentos recordar las cuatro partes de la película, diseñadas para establecer un diálogo entre ellas en el que no solo se intentó presentar al espectador un evento (la pelea), sino también explicarle las causas (en las partes dos y tres, con ayuda de diagramas de parentesco) y, por último, mostrar el evento editado (parte cuatro) con el objetivo de compararlo con el evento en plano secuencia. Si bien la comparación de la parte cuatro pretendía evidenciar la pérdida de objetividad producida por el montaje, el

²¹⁶ Una 'sloptical' consistía en diapositivas, un proyector Bolex suizo, una máquina de escribir, un duplicador y un laboratorio local de manejo de cintas de película. (Elder 2001, p. 96).

²¹⁷ « In order to get in-depth feedback about whatever film he was editing, Tim invented what he called a "sloptical" print [...]. Something so easy to do today in digital editing, this primitive editing tool allowed him to struggle with how anthropology might be visually taught. [...] The homemade sloptical was a cheap and dirty method of printing all elements to get realistic audience feedback. Tim would ask us what we thought we saw; what we didn't understand. What cultural generalities could we make? Who was related to whom? Why did we think there was an ax fight? How should he have filmed the fight? Should he leave in the filmmaker's voice? He was adamant that a film should not be released until it was really tested in the classroom and reworked over and over. » (Elder 2001, p. 96).

resultado en conjunto no hizo sino dejar en evidencia las dificultades para alcanzar el ulterior objetivo de conseguir una verdad objetiva a través de la cámara. En otras palabras, la importancia que Asch daba a la integridad del plano secuencia evidencia unas epistemologías que pretenden colmar las funciones de objetividad y análisis que la antropología del modelo de estudio de casos exigía al cine etnográfico. Sin embargo, si bien la consideración de la estructura total de la película demuestra, por un lado, adherencia a estas funciones, por otro, certifica las dificultades epistemológicas en el sentido buscado por la antropología. A la postre, la encomiable vocación pedagógica del cine de Asch se convierte a la vez en la tumba del paradigma de cine etnográfico del modelo positivista de estudio de casos, modelo del que el propio Asch acaba renegando.

En efecto, la visión que Asch tenía sobre el cine como herramienta de investigación antropológica estaba en continua tensión con los paradigmas dominantes, hasta el punto de que Asch reconoce años después que el cine no será finalmente capaz de saciar los postulados positivistas sobre la objetividad. Esta tensión entre objetivismo y subjetivismo ya estaba presente, si bien de forma latente, durante el trabajo de campo, en la colaboración entre Asch y Chagnon, con quien Asch estaba en desacuerdo la mayor parte de las veces, no solo en la forma de afrontar las filmaciones sino también con respecto a qué grabar²¹⁸ —la agenda era marcada por Chagnon, quien conseguía la financiación. Concretamente, Asch estaba en desacuerdo no solo con el enfoque de Chagnon sobre la principal premisa de partida, la supuesta fiereza de los yanomamis, sino además con las escenas y motivos a grabar que Chagnon imponía. Sin embargo, no fue hasta tiempo después, mientras montaba *The Ax Fight*, que Asch comenzó a darse cuenta de las implicaciones para la disciplina del montaje del filme que estaba llevando a cabo:

Estaba lidiando con un documento de gran realismo y certidumbre. Como antropólogos teníamos asumido que podíamos conseguir una precisa traducción y representación de una cultura. Era la culminación de mi trabajo con Mead [...]. Me impliqué en ello bastante ingenuamente con mi entrenamiento en antropología, pensando que estaba haciendo una fascinante y verdadera traducción o representación de la cultura. Pero al llevar un tercio del camino... porque había tenido que verlo tan a menudo, comencé a hastiarme de todo el asunto. Quiero decir, casi se convirtió en una broma. Yo no era consciente de

²¹⁸ Según Craig Johnson, el sonidista, Asch y Chagnon tenían conflictos significativos en el campo de trabajo acerca de qué y cómo filmar, pues mientras Chagnon quería seguir un guion, Asch prefería filmar interacciones sociales de forma espontánea (Johnson parafraseado en Elder 2001, pp. 101-102).

ninguna crítica postmoderna de la representación (Ruby 1995, p. 28, trad. del a.)²¹⁹.

Ciertamente, a pesar de que algunas voces como las de Barthes, Foucault o Bourdieu comenzaron a señalar los límites de los modelos estructuralista, hermenéutico y semiótico —con los consiguientes problemas para la representación objetiva del mundo en las ciencias sociales, lo que en parte comenzó a menoscabar la confianza en la cámara como epistemología para ganar conocimiento verdaderamente objetivo sobre el mundo (Loizos 1993)— no fue hasta la consolidación de aproximaciones posmodernas a las ciencias sociales, las artes y las humanidades, en los ochenta y noventa, que la estructura teórica que había soportado los puntos de vista estructuralistas colapsó finalmente (Harvey 1990). En este sentido, *The Ax Fight*, calificada por Ruby como una película *naïf* y, a la vez, por su reflexividad, ‘una temprana y brillante expresión de la cinematografía etnográfica postmoderna’ (Ruby 1995), supone así uno de los puntos de inflexión más reconocibles de la antropología visual en la transición entre los marcos moderno y postmoderno de análisis teórico y práctica y representación etnográfica. En palabras de Henley:

Al revelar sus propias contradicciones internas, lo que *The Ax Fight* ciertamente hizo fue señalar el final del camino para las filmaciones de evento-secuencia y, con ello, el final de toda una tradición de documentación basada en la filmación de eventos que provenía no solo de Margaret Mead, sino de los inicios de las filmaciones etnográficas de finales del siglo diecinueve (Henley 2006a, p. 37, trad. del a.)²²⁰.

En poco más de una década, en el contexto de la crisis de la representación de los ochenta, se consolidan institucionalmente nuevas maneras de concebir tanto el cine etnográfico

²¹⁹ « I was dealing with a document of great realism and certainty. As anthropologists we assumed that we could make an accurate translation and representation of culture. It was the culmination of my work with Mead [...]. I went into this fairly naively with my anthropology training, thinking that I was making a fascinating truthful translation or representation of culture. But a third of the way through it...because I had had to see it so often, I began to get jaded about the whole thing. I mean it almost became a joke. I wasn't aware of any postmodern critiques of representation. » (Asch citado en Ruby 1995, p. 28).

²²⁰ « [...] by revealing its own internal contradictions, what *The Ax Fight* certainly did do was signal the end of the road for event-sequence film-making and with it, an end to the whole tradition of event-based documentation film-making that stemmed not just from Margaret Mead, but from the earliest days of ethnographic film-making at the end of the nineteenth century. » (Henley 2006a, p. 37).

como sus prácticas. Destacan así dos nuevas modalidades: por un lado, comienza a consolidarse la participación directa de los sujetos de investigación en la autoría de las películas etnográficas —vía inaugurada por Rouch, como ya sabemos, dos décadas antes— y, por otro lado, surge el cine realizado por nativos (*native cinema*), lo que suponía para el antropólogo instruir a las comunidades indígenas en el uso de la cámara, las técnicas de montaje y el lenguaje audiovisual, de forma que ellas mismas pudiesen decidir qué temas preferían explorar cinematográficamente y así elegir cómo querían ser representadas. El propio Asch —en sus entrevistas con Sarah Elder, en 1992 y 1994, año de su fallecimiento— toma conciencia de la significación de los cambios producidos en la antropología con el paso de los años, y que él empezó a vislumbrar durante el montaje de *The Ax Fight*, cuestiones que atañen principalmente a la legitimidad del antropólogo para hablar en nombre del Otro, especialmente en un contexto etnográfico transcultural:

Sabiendo lo que sé ahora, no puedo ir a otra cultura a hacer películas. Es un timo. Para mí no está bien. Tengo que hacer películas de mi propia cultura. Es la única cosa honesta e igualitaria que puedo hacer en este momento, y si mis estudiantes quieren ir a cualquier lugar del mundo, me parece magnífico... [Pero] los yanomamis no quieren que hagamos películas sobre ellos. Ellos quieren hacer sus propias películas. Desde otra cultura no estamos en posición de hacerlo (Elder 2001, p. 104, trad. del a.)²²¹.

Las conclusiones a las que Asch llegó no fueron adoptadas, al menos de forma estricta, por otros realizadores de la época, como Robert Gardner, quien fundó el *Film Study Center* de Harvard en 1956 (cargo que ocupó hasta 1997), compartiendo así filiación institucional con Asch, si bien adscrito a otro centro de investigación de Harvard²²². En cualquier caso, con el advenimiento de los giros reflexivo, fenomenológico y corporal, y

²²¹ « Knowing what I know now, I can't go to another culture and make films. It's a rip-off. For me it's not right. I've got to make films of my own culture. It's the only honest equitable thing to do for me at this moment, and if my students want to go anywhere in the world, that's great... The Yanomami don't want us to make films of them. They want to make their own films. We're not in any position from another culture to do that. » (Elder 2001, p. 104).

²²² En 1959 Asch fue recomendado por Mead, como montador, a Gardner y John Marshall, quienes estaban en el *Harvard Peabody Museum* trabajando en las películas de Marshall sobre los bosquimanos de Namibia. Gardner tuvo encontronazos con John Marshall a causa del enfoque sobre las películas bosquimanas y acabó por abandonar el proyecto para realizar sus propias películas, entre ellas *Dead Birds* (1964) y *Forest of Bliss* (1986), mientras que Asch fue escogido como el editor y montador de las películas de Marshall en Namibia (Elder 2001).

posteriormente, el sensorial, entre mediados de los ochenta y finales de los noventa²²³, Robert Gardner impulsa estos giros desde Harvard con la realización de *Forest of Bliss* (1986), película que marca el advenimiento de concepciones corporales y sensoriales en la antropología visual, y que analizaremos junto a *Leviathan* (2012) de Lucien Taylor y Véréna Paravel que, también desde Harvard (desde el *Sensory Ethnography Lab* que Taylor funda en 2006), representa uno de los experimentos etno-fílmicos más audaces y controvertidos de las últimas dos décadas.

1.4 La convivencia postmoderna entre el método artístico-experiencial y el científico

1.4.1 *Forest of Bliss* (1986) de Gardner y *Leviathan* (2012) de Taylor y Paravel

Forest of Bliss (1986, 90min) marca el advenimiento de la postmodernidad en la antropología visual, que a partir de este momento comienza a tener algo de antropología sensorial y, tal vez, incluso de fenomenología. Es por tanto una película compleja, que merece un cuidadoso análisis, e incluso, como argumentaremos, una postura filosófica congruente para valorarla en su justa medida. Al igual que el cine colaborativo de Rouch, *Forest of Bliss* marca un nuevo rumbo para la antropología visual, un camino en el que la documentación audiovisual de la realidad, largamente enclaustrada en el marco científicista y, por tanto, enfocada principalmente hacia lo probatorio y lo analítico, pasa a ser considerada en su vertiente sensorial, corporal y experiencial o, en una palabra, sensible, como veremos²²⁴.

Antes de analizar la película, cabe también una pequeña mención a la evolución de los enfoques que Gardner sostiene a lo largo de su carrera. Sus primeros trabajos surgen en tiempos de una academia que todavía tiene gran confianza en los registros

²²³ Véase el subepígrafe 3.1.1 *Los ‘giros’ sensorial y corporal en la antropología en su contexto histórico*.

²²⁴ Véase el subepígrafe 4.1.2 *El pensamiento sensible como epistemología fundacional de la antropología modal*.

audiovisuales como documentos objetivos de conducta humana —Asch buscó durante casi treinta años la forma en la que esa supuesta objetividad se puede alcanzar— los cuales sirven para explicar con posterioridad la cultura o la sociedad (Loizos 1993). En aquella época, el propio Gardner concebía el ojo cinematográfico como “directo y no ambiguo” (Gardner citado en Ruby 1991, p. 5), y así sus películas entre los cincuenta y los sesenta están ampliamente consideradas como una valiosa contribución al conocimiento antropológico (Ruby 1991). En todo caso, tanto *Forest of Bliss* (1986) como *Dead Birds* (1964), tienen una fuerte carga autoral debido a los métodos de Gardner tanto en el campo de trabajo como en la sala de edición, lo que generó fuerte controversia en una década en la que la reflexividad —acerca de la legitimidad de los discursos antropológicos y la deconstrucción de significados— estaba a la orden del día.

En efecto, *Forest of Bliss* fue estrenada el mismo año que se publica *Writting Culture* (1986), de Clifford y Marcus, libro que atestigua la duda se ha instalado en la disciplina, concretamente, acerca de la forma en que se genera conocimiento antropológico mediante el conocimiento descriptivo propio del texto etnográfico, cuyas “fundamentos epistemológicos han sido sacudidos por una pérdida general de fe en los relatos recibidos sobre la naturaleza de la representación, etnográfica u otra, en el lado del Ser Aquí” (Geertz 1988, 135, trad. del a.)²²⁵. Pues bien, el cine de Gardner no solo entraña una gran carga autoral, sino que además no elude la representación transcultural —conclusión a la que Asch había llegado, poco antes de que se hiciese patente la crisis de la representación en la década de los ochenta. En todo caso, si bien *Dead Birds* supone una obra maestra en términos estéticos, no deja de poder ser considerada una película al uso y costumbre de las grandes narrativas aristotélicas, que Asch criticaba en los sesenta y setenta por el despilfarro de cinta, “inquiriendo a sus alumnos sobre cuántas cortos de secuencia-actividad Gardner podría haber filmado” —a su vez, Asch “admiraba la estética del trabajo de cámara de Gardner” y pedía a sus alumnos que se “fijasen en los encuadres y la composición” (Elder 2001, p. 95, trad. del a.)²²⁶. Sin embargo, *Forest of Bliss* es una película que supone una innovación no solo en términos de representación,

²²⁵ « [...] its epistemological foundations have been shaken by a general loss of faith in received stories about the nature of representation, ethnographic or any other, on the Being Here side. » (Geertz 1988, p. 135).

²²⁶ « He had us figure out how many short sequence activity films Gardner might have made [...]. At the same time Tim very much admired the aesthetics in Gardner's camera work and had us scrutinize his framing and composition. » (Elder 2001, p. 95).

sino también de experiencia cinematográfica mediante la experiencia existencial, pues condensa (e incluso anticipa) los giros sensorial y corporal. En otras palabras, si bien en el contexto de la diversificación de paradigmas de los ochenta y noventa, *Forest of Bliss* no se aviene a evitar representaciones transculturales o siquiera reflexionar sobre la legitimidad del antropólogo, sí promueve innovaciones importantes en cuanto al potencial epistemológico y fenomenológico del cine etnográfico, concretamente, en lo relativo a la evocación de la corporalidad, la sensorialidad y la ritmicidad de la experiencia.

Una vez hecha esta introducción, podemos proceder a una breve descripción de la narrativa y estructura fílmica, lo que nos permitirá establecer una base sobre la que profundizar en la valoración de *Forest of Bliss*. La película, de noventa minutos de duración, transcurre en la ciudad sagrada de Varanasi (Benarés), en la India, a orillas del río Ganges, curso en el que los cuerpos de fallecidos pueden interrumpir el ciclo de reencarnaciones y alcanzar el *moksha* o liberación espiritual, según la tradición hinduista (Mishra 2013). La compleja red de oficios envueltas en torno a la industria de la muerte en Benarés es mostrada por Gardner mediante tres personajes (un sanador, un Dom Raja²²⁷, y un sacerdote) que se dedican cada uno a un oficio relacionado, directa o indirectamente, con la industria de la cremación, y a quienes seguimos en su día a día. La película, grabada en un estilo marcadamente observacional²²⁸, está compuesta principalmente por planos de bastante duración para los estándares de la época, la mayoría filmados con lentes de distancia focal corta y media, es decir, respectivamente, con lentes de ángulo de visión angular (entre 84° y 64°) y normal (estándar, equivalente a un ángulo de visión de 45°), brindando al espectador una gran cercanía con la corporalidad de los sujetos, lo que combinado con el uso, si bien menos frecuente, de distancias focales largas (ángulos de visión más estrechos), crea una rica sintaxis visual.

Por otro lado, Gardner filmó escenas y planos controvertidos para la sensibilidad occidental, de los cuales los más memorables son, probablemente, dos: la escena en que unos perros atacan a otro, al inicio de la película²²⁹, y el plano de un cadáver flotando en

²²⁷ Un *Dom Raja* es el más rico y poderoso representante de una casta de Intocables que atienden a los funerales y se encargan de construir y supervisar las piras funerarias (Parry 1988, p. 5).

²²⁸ Para ver qué principios de estilo definen el cine observacional, véase el capítulo dedicado a metodología, el epígrafe 5.3.

²²⁹ Escena seguida un intertítulo que muestra un verso del Nobel irlandés William Butler Yeats (1865-1939): “*Everything in the world is eater or eaten, the seed is food and the fire is eater*”; trad.: ‘Todo en el mundo es comensal o comido, la simiente es comida y el fuego es comensal’.

el Ganges, ambos planos entremezclados en determinados momentos por planos de los personajes. Es esta yuxtaposición de diferentes escenas, cada una perteneciente a diferentes lugares, actividades, sujetos, objetos y elementos de la ciudad, lo que crea una compleja estructura narrativa y una interesante red de procesos en marcha. Así, a pesar de que la narración sigue alternativamente a los tres personajes sin orden aparente, al acabar la película se intuyen, pretendidamente —puesto que la película se inicia al amanecer y termina en el siguiente amanecer—, los ritmos cíclicos de la vida diaria no solo de estos tres habitantes de Benarés, sino también de la ciudad que vive a través del Ganges.

A pesar de que la realización de cámara, el diseño de sonido y el montaje han sido ampliamente reconocidos por su maestría (Henley 2007), la mayor parte de la crítica antropológica mostró rechazo, primero, por el sesgo subjetivista del Gardner; segundo, porque la película es difícilmente legible, como texto antropológico, a causa de la ambigüedad de significados representados y la ausencia de subtítulos; y, tercero, porque, en cualquier caso, la obra presenta una explicación muy parcial de la industria de la muerte de Benarés (Parry 1988; Moore 1988). Concretamente, Parry, antropólogo de reconocida experiencia en la India y con años de trabajo de campo etnográfico en Benarés, critica que, entre los tres personajes principales, solo uno, el Dom Raja, está directamente relacionado con la industria de la cremación, habiendo muchos más oficios relacionados que no reciben tratamiento en la película (Parry 1988, p. 5). Además, Parry argumenta que, si el objetivo central de la película es mostrar la industria de la muerte en relación con la ciudad, ‘¿por qué los bonitos planos de barcos transportando arena o la construcción y cuál es la significación del ritual de botadura de uno de esos barcos?’, siendo que ambos elementos están relacionados de forma indirecta con la industria de la muerte, y ‘dado que muchos otros aspectos que sí están directamente relacionados’, y que no se han mostrado, serían potencialmente más interesantes (*ibid.*, 4, trad. del a.)²³⁰.

Con respecto al montaje, Parry advierte, por un lado, que el templo que da al Ganges en el que comienza y finaliza la película está bastante alejado de los dos centros

²³⁰ Orig.: « In a film about death in Benares, why the lovingly rendered shots of the boats transporting sand; and what is the significance of the elaborate ritual inaugurating a new boat before it is launched? True, the ritual takes place on one of the two cremation grounds, that most of the sand is unloaded at the other, and that the pictures are “atmospheric”. But if the subject is the city's association with death, the inclusion of such sequences seems hard to justify when one considers all that has been left out. » (Parry 1988, p. 4).

de cremación (*ghats*) que constituyen los espacios más comunes de la película y, sin embargo, en la forma de grabar y en el montaje parece que los tres son casi adyacentes (Parry 1988, p. 4). Por otro lado, también en relación con el montaje, Parry asegura que, durante el transcurso del día representado en la película, se ven “más cuerpos hinchados flotando en planos detalle a través de la pantalla de los que yo pude ver en un mes” (*idem*, trad. del a.)²³¹. Finalmente, debido a la complejidad de significados de las innumerables prácticas del hinduismo, Parry insiste en reclamar ciertos aspectos informativos con respecto a “la existencia de estos rituales y la sugerencia de sus propósitos”, lo que “habría hecho mucho para modificar la incesante crudeza de la visión de Gardner”, si bien admite que “sería difícil filmar tales secuencias de forma que visualmente fuesen tan sensacionales” (*ibid.*, 5, trad. del a.)²³². En definitiva, Parry describe la película como “resueltamente desequilibrada” y “problemáticamente parcial” (*idem*, trad. del a.)²³³.

Así, debido a que Gardner no asimiló ninguno de los estándares de objetividad de la época para la elaboración de conocimiento antropológico, algunos antropólogos y comentaristas anclados en el positivismo argumentaron que la película debía descartarse como etnográfica o antropológica (Henley 2007, p. 34). En efecto, Gardner no solo no se amoldó a la explicitación de significados exigida por la antropología de su época, sino que empleó abiertamente recursos estéticos y artísticos para evocar significados más allá de los significantes, posición considerada obtusa para muchos de sus colegas. De hecho, los recursos cinematográficos que Gardner solía emplear, más propios de la poesía visual que del método científico, si bien fueron redoblados en *Forest of Bliss*, formaban parte de la aproximación de Gardner al cine etnográfico desde sus trabajos previos. Por ejemplo, en relación con *Dead Birds*, película que se decidió mostrar a color por motivos comerciales, Gardner defiende su preferencia por el blanco y negro, en relación con la escena inicial que muestra a color, mediante un barrido con focal larga y desde punto de vista muy elevado, el elegante vuelo de una gran ave de alas anaranjadas sobre las copas de los árboles, argumentando su postura de la siguiente forma:

²³¹ Orig.: « During his ‘day’ in the life of the ghats, more bloated corpses float in close-up across the screen than I was ever to see in a month. » (Parry 1988, p. 4).

²³² « Some acknowledgment of the existence of these rituals and suggestion of their purpose might have done much to modify the unremitting bleakness of Gardner’s vision, though I would certainly concede that it would be hard to make such sequences so visually sensational. » (Parry 1988, p. 5).

²³³ Orig.: « [...] it can only be described as determinedly lop-sided. [...] for as seen as a film about the ghats —or Benares in general— it would be even more problematically partial”. » (Parry 1988, p. 5).

Para mí, ese pájaro en blanco y negro es mucho más *pájaro* que en color. Su vuelo era mucho más vuelo. Verlo de manera más realista en color no hizo que el pájaro cobrase más vida, sobrecargó al pájaro con datos que eran irrelevantes para su ‘pajareidad’ [*birdness*] (Gardner citado en Henley 2007, p. 36, trad. del a.)²³⁴.

Debido a esta manera de entender el cine etnográfico, Henley concede que *Forest of Bliss* “representa un desafío para todo antropólogo interesado en usar medios visuales para representar la experiencia humana” (Henley 2007, p. 34, trad. del a.)²³⁵. Tal vez precisamente por ello, y por el hecho de que, en base a su experiencia como profesor en Mánchester, Henley admite que las películas de Gardner “continúan cautivando a sucesivas generaciones de estudiantes”, merece un análisis sensible más allá de su supuesta ilegibilidad como texto antropológico (*idem*, trad. del a.)²³⁶. En este sentido, a pesar de que *Forest of Bliss* se muestra ilegible según los estándares positivistas, algo inaceptable para aquellos “profesores que guardan la sagrada llama de la rectitud antropológica y podrían declarar la excomunión” de Gardner (*idem*, trad. del a.)²³⁷, Henley propone aplicar una lectura atenta y sensible por medio de la semiótica. De esta forma, Henley nos invita a leer la película a través de la complejidad de significantes simbólicos e icónicos creados por su intrincado montaje, lo que es perfectamente compatible con concebir la película como vivida, es decir, como una experiencia corporal en sí misma. Por ahora veamos el simbolismo presente en las escenas filmadas en *Forest of Bliss* y expresadas mediante un montaje que demanda especial atención e implicación por parte del espectador, ya que no hay narración de voz en *off* —cuestión que también ha sido criticado porque habría aclarado muchos significados pretendidos por Gardner con la película (Moore 1988).

²³⁴ « [...] for me, that bird is much more a bird in black and white than it was in color. It's that flight was much more flight. To see it in some more life-like way in color did not enliven the bird, it burdened the bird with data that was irrelevant to its birdness. » (Henley 2007, p. 36).

²³⁵ « The films of Robert Gardner represent a challenge to all anthropologists interested in using visual media to represent human experience. » (Henley 2007, p. 36).

²³⁶ « [...] in my experience his films continue to enchant successive generations of students. » (Henley 2007, p. 34).

²³⁷ « Professors guarding the sacred flame of anthropological rectitude may declare their excommunication [...]. » (Henley 2007, p. 36).

El estilo de montaje empleado por Gardner es similar al ‘clásico montaje de la escuela rusa’, cuyo “objetivo es generar, mediante la yuxtaposición de dos o más planos, significados que van más allá de la simple suma de sus partes (Henley 2007, p. 36, trad. del a.)²³⁸. Sin embargo, a diferencia de este, “típicamente basado en una secuencia de planos breves, a menudo autoconscientes y de carácter no realista”, en *Forest of Bliss* la mayor parte del montaje está “compuesto de planos estilísticamente realistas, a menudo de duraciones relativamente largas” (*idem*, trad. del a.)²³⁹. Así, la yuxtaposición de sonido diegético y extradiegético —en algunos casos enfatizados mediante niveles de ganancia más altos de lo habitual— sobre las escenas de rituales cargados de simbolismo, sobre los procesos mortuorios y los planos de sus elementos propios, así como el uso de metáforas visuales contrapuestas —por ejemplo, el cielo y el río, el día y la noche, los *ghats* y las imágenes de la otra margen del río son metáforas de algunas de las creencias fundamentales que estructuran el hinduismo, como el ciclo de la vida y la muerte (Henley 2007)—, entreverado con la perspectiva antropocéntrica representada por los puntos de vista de los tres personajes, todo ello parece sumergir al espectador en un mundo caótico y a primera vista incomprensible. Para comprender esos significados, Henley da algunas claves.

Para empezar, en una entrevista escrita que acompaña al DVD de *Forest of Bliss*, “Gardner describe cómo buscó imponer cierto orden en las ‘infinitas posibilidades de confusión’ que Benarés representaba para él” (Gardner citado en Henley 2007, p. 38, trad. del a.)²⁴⁰. Así, mediante ciertos particulares que le sirvieron de anclaje²⁴¹ —como las flores, la arena, los excrementos, las escaleras, la madera o los animales de la ciudad—, y cuya carga de significación Gardner vislumbró intuitivamente durante la filmación y posteriormente perfiló mediante el montaje, Gardner realizó una interpretación del hinduismo aceptada en su época por algunos sociólogos indios, como Radihka Chopra (*idem*). En relación con los principios centrales de la escatología hinduista, “Chopra,

²³⁸ « It is more akin to the classical “Russian” montage, in which the aim is to generate, from the juxtaposition of two or more shots, a meaning that goes beyond the sum of the parts. » (Henley 2007, p. 36).

²³⁹ « But whereas classical Russian montage was typically based on a sequence of brief shots, often self-consciously nonrealist in character, in Gardner's films these montages are typically composed of stylistically realist shots, often of relatively long duration. » (Henley 2007, p. 36).

²⁴⁰ « Gardner describes how he sought to impose some order on the “endless possibilities for confusion” that Benares represented for him. » (Gardner citado en Henley 2007, p. 38).

²⁴¹ Véase MacDougall (1998), en el epígrafe 5.1, para una elaboración no extensiva acerca de las relaciones del cine y el texto con lo concreto (o particular) y lo general.

quien hizo una reseña de la película”, expuso que “la idea de que la vida es a la muerte lo que la creación es a la destrucción”, y que, “incluso a pesar de ser opuestas, estas oposiciones binarias están conectas una a la otra cíclicamente”, de forma que “lejos de mantenerse separadas en la vida diaria, coexisten en un estado de constante interpenetración de una con otra” (Chopra parafraseada en Henley 2007, p. 38, trad. del a.)²⁴². Pues bien, esta “dialéctica filosófica” es transferida por Gardner a la pantalla mediante la “yuxtaposición recurrente de opuestos simbólicos materiales” (*idem*, trad. del a.)²⁴³. Henley describe estos elementos, en su interrelación como pares binarios opuestos, de la siguiente forma:

Perros gruñendo, carroñeros de basura en las alcantarillas de la ciudad, roedores de cadáveres, y como tales, símbolos de polución extrema así como de los límites entre lo humano y lo animal y, más allá, entre la vida y la muerte, [estos elementos] se encuentran opuestos a la bonitas y luminosas caléndulas, recogidas en la apacible campiña y usadas como marcadores rituales de transición, adornando imágenes de deidades en el umbral de lo humano y lo divino, [o] un nuevo barco bendecido a punto de ser botado, así como [caléndulas adornando] nuevos cadáveres, nuevos bebés recién nacidos, e incluso el cuello de un joven cachorro (Henley 2007, p. 38, trad. del a.)²⁴⁴.

De forma similar, y por poner un segundo ejemplo, Gardner elabora otra alegoría sobre la vida y la muerte mediante las cometas con las que juegan los niños a orillas del Ganges. Así, al principio de la película, poco después del amanecer, “un joven muchacho, al intentar lanzar su cometa, también está de alguna manera levantando el sol”, mientras que cerca del final de la película, durante el atardecer, se muestra un plano en el que se ve al fondo cómo “dos de esas cometas caen al río [...] justo en el momento en el que el cadáver

²⁴² Orig.: « Central to this eschatology, as expounded by the Indian sociologist Radihka Chopra, who reviewed the film, is the idea that life is to death as creation is to destruction but that, even while being opposed, these binary oppositions are connected to one another cyclically. Far from being kept apart in everyday life, they exist side by side in a state of constant interpenetration with one another. » (Henley 2007, p. 38).

²⁴³ Orig.: « In *Forest of Bliss*, this highly philosophical dialectic is played out by the recurrent juxtaposition of material symbolic opposites. » Henley 2007, p. 38).

²⁴⁴ « Thus, the snarling dogs, scavengers of filth in the urban gutters, gnawers of human corpses, and, as such, symbols of extreme pollution as well as of the boundaries between human and animal and, beyond that, between life and death, are opposed to the beautiful and bright marigolds, gathered in the peaceful countryside and used as ritual markers of transition, adorning images of deities at the threshold of the human and the divine, a newly blessed boat about to be launched, as well as newly dead corpses, newly born babies, and even the neck of a young puppy. » (Henley 2007, p. 38).

de un niño está siendo trasladado al río” (Henley 2007, p. 38, trad. del a.)²⁴⁵. Pues bien, esta sensibilidad del cineasta para reconocer intuitivamente el simbolismo de la vida filmada y, en consecuencia, haberse posicionado de forma que pudiese incluir, en primer plano, la entrega del cuerpo del muchacho al río, mientras en segundo plano tiene la suerte de captar cómo unas cometas se precipitan al agua, es una forma de relacionarse con la realidad llamada ‘talento artístico’ y que, denostada en las aproximaciones visuales antropológicas de la mayor parte del siglo veinte, el antropólogo de la corporalidad François Laplantine (2014) veremos que denomina ‘pensamiento sensible’.

Estas oposiciones simbólicas no solo son ofrecidas mediante el montaje sino también mediante otros recursos propios del lenguaje cinematográfico como el encuadre. Así, el río es representado mediante “la relación horizontal entre aguas arriba y aguas abajo”, y el movimiento de los barcos con respecto al encuadre se da, “al principio, de izquierda a derecha, mientras que al final, se mueven en la dirección opuesta” (Henley 2007, p. 39, trad. del a.)²⁴⁶; y más aún, Michael Oppitz, en una reseña de la época, “también observó que los barcos que vemos al inicio de la película salen de la bruma y toman forma gradualmente, mientras que el barco de la escena final va quedando envuelto en esta niebla antes de desaparecer en el vacío”, lo que puede ser interpretado, respectivamente, como “movimiento hacia la vida” y “movimiento hacia fuera de la vida” (Oppitz parafraseado en Henley 2007, p. 39, trad. del a.)²⁴⁷.

En cuanto al diseño de sonido de la película, Gardner colaboró en postproducción con Michel Chalafour, fase en la que se manipuló el sonido de varias formas, casi todas con el objetivo de realzar las metáforas visuales relacionadas con los *memento mori* representados, es decir, con la idea de “sugerir que incluso en la vida, uno está rodeado, sino por la muerte en sí, al menos por el peligro o el sufrimiento potencialmente fatales”

²⁴⁵ Orig.: « In the striking montage of shots with which the film begins, it is suggested, by editorial juxtaposition, that a young boy, in seeking to launch his kite, is also somehow pulling up the sun. Much later in the film, shortly before dusk, two of these kites happen to fall down into the river in the background of a shot just at the moment that a child’s corpse is being committed to the river. » (Henley 2007, p. 38).

²⁴⁶ Orig.: « Equally important is the horizontal relationship between upstream and downstream, as manifest in the movement of boats through the frame of the film: at the very beginning, they move from left to right, while at the very end, they move in the opposite direction. » (Henley 2007, p. 39).

²⁴⁷ Orig.: « This was noted by Michael Oppitz in an early review, but this was not all: he also observed that the boats that we see at the beginning of the film come out of a haze and gradually take shape, while the boat in the final scene gets wrapped up again in this haze before it disappears into the void. Oppitz concludes that “the former may be taken as movements into life and the later ones as movements out of life”. » (Oppitz parafraseado en Henley 2007, p. 39).

(Henley 2007, p. 40, trad. del a.)²⁴⁸. Entre las manipulaciones de sonido llevadas a cabo tres destacan principalmente: uno, realzar y aumentar el propio sonido diegético filmado sincronizadamente; dos, emplear sonido extradiegético, es decir, ajeno a la filmación y, tres, emplear sonido grabado durante la filmación en planos diferentes a los originales, es decir, de forma intradiegética.

Ejemplo de lo primero es el sonido aumentado de exhalación que produce un constructor de camillas-féretro de bambú al fumar un cigarro en un descanso, lo que, combinado con la escena siguiente —“un plano de un hombre dormido en una pila de palos de bambú de los que las camillas-féretro están hechas”— pretende evocar, según el propio Gardner, “la expiración final de una persona muriendo”, a pesar de que en ese momento el espectador medio todavía no conozca el uso final de tales camillas de bambú (Gardner parafraseado en Henley 2007, p. 40, trad. del a.)²⁴⁹. Como ejemplo extradiegético, también aumentado, está el memorable sonido de las pisadas del perro de la escena inicial de la película, probablemente añadido con técnicas de *foley* grabado en estudio, que por su textura ‘crujiente, casi percusiva, presagia de forma amenazante la pelea de perros’ que está por llegar (*ibid.*, 41). Finalmente, ejemplo intradiegético, son los recurrentes sonidos de campanillas o de cortar madera que Gardner y Chalafour colocan tanto de forma sincronizada como no sincronizada, es decir, sobre imágenes que no corresponden a actividades que generarían tales sonidos, significando, respectivamente, o bien ‘el anuncio de una muerte’ o ‘simples campanillas litúrgicas’, y de nuevo como ‘*memento mori*’ (*idem*).

Por tanto, para algunos, como Loizos (1993) y Henley (2007), lejos de buscar opacidad o meramente querer exhibir talento artístico, *Forest of Bliss* debe comprenderse como una invitación para que el espectador receptivo se deje llevar por las evocaciones, contradicciones y yuxtaposiciones de cuerpos, sonidos, ritmos, olores y sensaciones evocados. Al contrario de lo argumentado por Ruby (1991), la película no busca solamente mitificar o exotizar la India —aunque es algo que probablemente suceda, si

²⁴⁸ Orig.: « [...] the primary metaphorical purpose is almost always to provide an aural complement to the many visual memento mori. The combined effect is to suggest that even in life, one is surrounded, if not by death itself, then at least by potentially fatal suffering or menace. » (Henley 2007, p. 40).

²⁴⁹ « [...] Gardner explains, in order to suggest the final expiration of a dying person. Although we do not quite know at this stage of the film what the purpose of these ladderlike artifacts might be, it is possible that we have an inkling, in which case the exhalation might mean something to us. If so, we might also be disposed to discern another memento mori in the immediately following shot of a man asleep on a pile of the bamboo poles from which the biers are made. » (Gardner parafraseado en Henley 2007, p. 40).

bien no era el objetivo que Gardner se proponía de antemano—, sino transportar al espectador occidental a realidades que tienen formas corporizadas de percibir y sentir diferentes a las occidentales.

Por otro lado, cabe destacar algunas consideraciones más que son valiosas para la recepción de *Forest of Bliss* y que se pueden aplicar también a otras representaciones transcultural de la otredad en cualquier tipo de cine etnográfico. Las imágenes de esta película, así como de otras cintas etnográficas, con cadáveres flotando, aguas insalubres, muerte, miseria y mugre, pueden ocasionar perturbación en la audiencia occidental. Por ello, Parry (1988) argumentaba que solo un espectador con el suficiente conocimiento sobre la cultura representada puede ser capaz de recibir esa información audiovisual sin caer en sus propios prejuicios culturales. Sin embargo, aunque esto pueda ser verdad hasta cierto punto, el conocimiento de fondo no implica necesariamente una lectura acertada, como demuestran Henley (2007) y Loizos (1993) en relación con las críticas de Parry (1988) y Moore (1988). Esto no significa que el cineasta etnográfico no deba tener en consideración los aspectos morales o éticos de su trabajo al representar al otro, sino más bien tener en consideración la sugerencia retórica de Lucien Taylor, quien se pregunta “¿qué es la estética sino la expresión de la ética de un cineasta?” (Taylor 1998, p. 12, trad. del a.)²⁵⁰ —cabría añadir además que, incluso teniendo en cuenta las críticas, el autor nunca tiene el control total acerca de cómo será recibida e interpretada su película. Así, parece que el aparentemente insuperable problema de la representación del otro en el cine etnográfico no puede ser resuelto mediante la normativización metodológica, sino tal vez aplicando nuestra propia sensibilidad y capacidad de imaginar y ponerse en la piel del otro para empatizar con su experiencia, pues como el propio Gardner defendía “crear un relato visual cuidadoso y sensible de una sociedad desconocida fue justificación suficiente en sí misma” (Gardner citado en Ruby 1991, p. 5, trad. del a.)²⁵¹.

Ahora bien, debe reconocerse a su vez que la aproximación de Gardner al cine observacional es inusual por ser excéntricamente personal. En el cine observacional practicado por otros antropólogos visuales de reconocido prestigio como David MacDougall, quien admite que si bien “la subjetividad es el medio mediante el que uno

²⁵⁰ « [...] what are aesthetics if not an expression of a filmmaker's ethics? » (Taylor 1998, p. 12).

²⁵¹ « [...] creating a careful and sensitive visual account of an unknown society was ample justification in itself. » (Gardner citado en Ruby 1991, p. 5).

se implica en el mundo y, por tanto, necesariamente integral a todo acto de representación”, el antropólogo visual debe adoptar una ‘postura de humildad’ y “reconocer que la historia que los sujetos pueden querer contar acerca de su mundo puede ser bastante diferente y también más valorable que la historia que el cineasta tiene en mente” (MacDougall parafraseado en Henley 2007, p. 52, trad. del a.)²⁵². Por ello, Henley defiende que “hacer cine observacional, al menos en la variante participativa, típicamente consiste en un proceso de diálogo y colaboración con los sujetos”, lo que implica que el hilo narrativo es conducido por las interpretaciones, normalmente de forma verbal y sincronizada con la acción filmada, que los sujetos hacen de su experiencia del mundo y cuyas explicaciones ofrecen el principal marco de ‘exégesis’ interpretativa (*ibid.*, 52-53, trad. del a.)²⁵³.

De esta forma, el cine observacional suele implicar alguna forma de participación y/o colaboración entre los sujetos filmados y el antropólogo visual, que se traduce, en definitiva, en que el “significado de la experiencia del mundo del sujeto, para los propios sujetos, es típicamente el principal foco de interés de una película observacional” (Henley 2007, p. 53, trad. del a.)²⁵⁴. En este sentido, si bien es cierto que la forma en que Gardner se aproxima a la representación transcultural “está más cerca del artista que del antropólogo cultural o social convencional”, lo que sin duda genera dudas legítimas sobre la ‘precisión etnográfica’ con respecto a la complejidad cultural y simbólica de ciertos ‘fenómenos que no solo son excesivamente simplificados, sino que en ocasiones difieren completamente de las interpretaciones nativas’ en algunas películas de Gardner²⁵⁵.

²⁵² « [...] while recognizing that subjectivity is the means by which one engages with the world and therefore necessarily integral to every act of representation, nevertheless seek to adopt what David MacDougall has called a ‘stance of humility’ before the world, recognizing that the story that the subjects may wish to tell about that world may be both quite different and also more valuable than the story that the filmmaker has in mind. » (MacDougall parafraseado en Henley 2007, p. 52).

²⁵³ « [...] the making of an observational film, at least in the participatory variant of the form, typically consists of a process of dialogue and collaboration with the subjects. [...] their interpretations of these experiences, usually presented verbally in sync and emerging from within the body of the action, often in interaction with the filmmaker, provide the principal framework of explanatory exegesis. » (Henley 2007, pp. 52-53).

²⁵⁴ « In short, it is the meaning of the experience of the subjects’ world to the subjects themselves that is typically the principal focus of interest in an observational film. » (Henley 2007, p. 53).

²⁵⁵ Por ejemplo, en relación con *Forest of Bliss*, Henley (2007, p. 53) está de acuerdo con las críticas de Parry (1988) acerca de la interpretación equivocada sugerida por la película con respecto al rol de Mithai Lal, el sanador, quien es representado más bien como ‘un adivino envuelto en asuntos escatológicos con respecto a la vida y la muerte’, que como lo que es en realidad, ‘un sanador cuya función social principal es aconsejar en problemas maritales y tratar afecciones menores’.

Con todo, puede que *Forest of Bliss* no sea una película antropológica al uso, y probablemente no está exenta de culpa en cuanto a la exotización de los rituales hinduistas en torno a la muerte, pero en cualquier caso forma parte de una rama de cine etnográfico de corte artístico o experimental, no-realista sino evocativo, basado en el poder simbólico, evocador y metafórico del cine, en su poder epistemológico y experiencial tanto de los colaboradores como del realizador, en lugar de en la descripción verbal con sonido sincronizado que se puso de moda a partir de los cincuenta —salvo, de nuevo, el cine de Rouch—, rama que cuenta con antecedentes en el pasado —véase *The Song of Ceylon* (1934) de Basil Wright, analizada en el primer tercio de este capítulo—, pero también posteriormente. Así, en plena postmodernidad, cineastas y realizadores recientes han encontrado *Forest of Bliss* inspiradora y han perseguido su propia empresa sensorial no verbal en su enfoque del cine, la cultura y la antropología como, por ejemplo, Lucien Castaing-Taylor (1966-) y Véréna Paravel (1971-) con su película *Leviathan* (2012). Esta película, que da un paso más en el enfoque experiencial inaugurado por *Forest of Bliss*, está producida por el *Sensory Ethnography Lab* de Harvard, cuyo director es Castaing-Taylor —centro de investigación que sucedió en el 2006 al *Harvard Film Study Center* que había fundado Gardner en 1958.

A diferencia de *Forest of Bliss*, en la que su intrincada malla de significados está presentada desde una perspectiva antropocéntrica, *Leviathan* parece prescindir de forma radical de cualquier perspectiva humana, lo que es conseguido mediante la instalación de cámaras de deporte extremo —tipo GoPro— en diferentes lugares y aparejos de un barco de pesca que faena frente a la isla de Nantucket²⁵⁶, en Massachusetts. Así, en *Leviathan* las cámaras adoptan una perspectiva múltiple. Por ejemplo, mediante una GoPro fijada en el extremo de una pértiga, se presenta una memorable escena que lleva al espectador desde los peces bajo el agua hasta las gaviotas que revolotean en superficie, en una interacción mediada por la maquinaria del barco y los procesos de pesca con sus grúas, las redes y los cuerpos de los pescadores. Por otro lado, el sonido en *Leviathan* ‘parece venir antes que las imágenes’ (MacDonald 2012), creando un profundo impacto sensorial que a menudo —y de alguna forma— posiciona y orienta al espectador en ausencia de referencias visuales claras. Así, mediante el oído que nos ubica mejor que la vista, y sin

²⁵⁶ Isla de la que zarpa el barco ballenero de ‘Moby Dick’ (1851) de Herman Melville, simbólicamente elegida por Taylor y Paravel desde la que zarpa el barco en el que filman *Leviathan* (2012), según ambos directores reconocieron en un Q&A posproyección, en el que estuve presente, en el 2014 en Liverpool.

que el punto de vista quede fijado en ningún lugar específico, la película parece evitar, a diferencia de *Forest of Bliss*, cualquier simbolismo para ofrecernos, en su lugar, una experiencia multimodal (sensorial, corporal y material) que crea una intensa y sobrecogedora atmósfera que trata de representar, de la forma más cruda posible, la interrelación del ser humano con su entorno. En todo caso, cabe destacar que los propios directores admiten que el uso de la Go-Pro fijadas, ya sea al cuerpo de los pescadores o a aparejos de pesca, producen el efecto de descorporizar la experiencia fílmica del espectador (Ferrarini 2017, p. 8).

En síntesis, en este capítulo hemos visto que, desde el inicio de la aplicación del funcionalismo a la teoría y la práctica antropológicas, simbolizado por Malinowski, pasando por el giro lingüístico-estructuralista de mediados de los cincuenta vigente durante los sesenta, hasta el giro pictórico durante la crisis de representación de los setenta y ochenta, todas estas etapas ofrecen en general un tratamiento similar al cine etnográfico por parte de una antropología visual informada por la estructura onto-epistemológica de su contraparte social y cultural (Howes 2006). Este esquema se da hasta el giro sensorial, que convive con el fenomenológico de los años ochenta y noventa, momento en el que el acceso al conocimiento experiencial, corporal, sensorial y temporal a través del cine comienza a ser aceptado al concebir que las imágenes no solo nos hablan y nos interpelan en términos lingüísticos, sino que también lo hacen mediante nuestro cuerpo y nuestros sentidos, nuestras sensaciones y emociones.

Concretamente, Howes ubica el germen moderno de la construcción sociocultural de los sistemas sensoriales en el trabajo de Georg Simmel a principios del siglo veinte, que supone la base sobre la que comienzan, en los ochenta del siglo pasado, las aproximaciones sociológicas y antropológicas al estudio de los mundos sensoriales de las diferentes culturas y sociedades. Este giro no despunta de la nada, sino que surge de la crisis en la representación de la década de los ochenta, debido al excesivo verbocentrismo de las décadas estructuralistas y posestructuralistas previas, basadas en concepciones saussureanas de la cultura (Howes 2006, pp. 114-115), es decir, de las cuales surge “la idea de que la cultura está ‘estructurada como un lenguaje’ o ‘texto’ y el conocimiento como ‘discurso’” (Howes 2005, p. 322, trad. del a.)²⁵⁷.

²⁵⁷ « [...] the idea of culture as ‘structured like a language’ or ‘text’ and of knowledge as a function of ‘discourse’. » (Howes 2005, p. 322).

El punto de partida, por tanto, con respecto al potencial epistemológico de los medios audiovisuales, es que el conocimiento antropológico que podemos extraer del cine etnográfico no solo no impide la convivencia de diferentes niveles de análisis, sino que ese conocimiento puede ser entendido desde perspectivas complementarias no excluyentes. En otras palabras, si el punto de partida es concebir el cine como vehículo transmisor de información, siempre va a tratar de mimetizar el conocimiento descriptivo ofrecido por texto y el lenguaje verbal, puesto que ofrece más certidumbre para transmitir información lógica y certera. Sin embargo, si uno abandona este objetivo momentáneamente, es decir, si uno cambia de perspectiva, puede sumergirse en la experiencia sensorial y emocional ofrecida por la película, y que no tiene por qué concebirse en oposición sino como complemento de las tradicionales epistemologías textuales. Esta última perspectiva nos lleva hacia una antropología sensorial que ha superado el paradigma oculocéntrico²⁵⁸ para buscar la interrelación entre cultura y sensorialidad; mientras que en el caso de la antropología fenomenológica el enfoque se centra en que, si bien las experiencias pueden ser culturales, sociales, lingüísticas y/o simbólicas, son expresadas antes en su dimensión corporal, sensorial y temporal.

En efecto, las herramientas visuales, audiovisuales y sonoras, así como la fenomenología, no deben entenderse como un modo de sustitución de la palabra sino como coexistentes metodológicos de esta. La relevancia de una película etnográfica como método etnográfico radica, por tanto, en su potencial para evocar mediante el sonido y las imágenes en movimiento la experiencia sensorial y corporal de otros. Sirvan por tanto estas elaboraciones previas como introducción para explicar el giro sensorial y fenomenológico en las ciencias sociales, concretamente en la antropología, disciplina que se ha mostrado precursora en el cambio de paradigma. Pero antes, para entender estas nuevas aproximaciones en profundidad necesitamos explicar con detenimiento qué se entiende hoy en día por antropología fenomenológica, lo que servirá para destacar la corporización de la existencia (Csordas 1990, 1994; Rodríguez Suárez 2012a, 2012b, 2016, 2019)— que la fenomenología²⁵⁹ ofrece no solo a la antropología fenomenológica, sino también a la visual, sensorial y corporal.

²⁵⁸ Véase Jay (1988, 1991, 1993), explicitado en el epígrafe *1.1 Las primeras prácticas etnográficas visuales: la expedición al estrecho de Torres*.

²⁵⁹ Según Howes (2013a, p. 7, trad. del a.): “Él [Merleau-Ponty] afirmó que es la carne que ve (no el alma, como en Descartes), y que todos los sentidos están implicados en el acto de percibir a causa de su

CAPÍTULO DOS: La antropología fenomenológica como antropología empírica de la corporización y la corporalidad

Resumen de los contenidos y estructura

En el presente capítulo desarrollaremos una antropología empírica que al estar fenomenológicamente inspirada nos servirá, como objetivo fundamental del capítulo, para dirigir la atención hacia el fenómeno del cuerpo —fundamentar la corporización de la experiencia en torno al cuerpo vivido será clave en las elaboraciones del capítulo crucial de esta tesis, el último, en el que se desarrolla la metodología etno-fílmica observacional. Puesto que la aplicación de la fenomenología en la antropología empírica ha resultado en una disciplina denominada antropología fenomenológica²⁶⁰ (Desjarlais y Throop 2011, Ram y Houston 2015), en la que la atención al cuerpo y a las experiencias corporales es fundamental, se hace necesario hacer, primero, una breve introducción a la fenomenología desde un punto de vista antropológico.

Así, en el primer subepígrafe introduciremos la conceptualización originaria de la fenomenología trascendental de Husserl, que servirá no solo para entender la relevancia del giro ontológico propuesto por Heidegger en *Ser y Tiempo* (1927), sino sobre todo para comprender sus consecuencias —. En el segundo subepígrafe de la primera sección veremos las tipologías de antropología (empírica) fenomenológica, según Pedersen (2020), dependiendo sus presupuestos fenomenológicos de partida, así como sus específicos objetos de estudio, mientras que en el tercer subepígrafe especificaremos los principios operativos comunes a todas las variantes de antropología fenomenológica — entre ellos, la desjerarquización de los modos de conocer y la consiguiente validez de la

“primordial unicidad”. [...] Merleau-Ponty puede ser así acreditado por restaurar el cuerpo (en toda su plenitud sensorial) en la filosofía de la mente (o de ‘la conciencia’). Orig.: « He asserted that it is the flesh that sees (not the soul, as in Descartes), and that all the senses are implicated in the act of perceiving on account of their “primordial unity.” [...] Merleau-Ponty may thus be credited with restoring the body (in all its sensory plenitude) to the philosophy of mind (or “consciousness”). » (Howes 2013a, p. 7).

²⁶⁰ Cabe recordar que por antropología fenomenológica nos referimos a la antropología que opera en el plano empírico, si bien desde una perspectiva fenomenológica o informada por principios onto-epistemológicos provenientes de la fenomenología (véase Jackson 1996, Desjarlais y Throop 2011 o Ram y Houston 2015). Estos principios operativos, fenomenológicamente inspirados, son analizados en el subepígrafe 2.1.3.

corporalidad y la corporización como epistemologías, la evocación en lugar de la representación o la intrínseca indeterminación del objeto de estudio. Además, en este último subepígrafe de la primera sección introduciremos, siguiendo a Rodríguez Suárez (2012b, 2016, 2019), la perspectiva corporal del ser-ahí o *Dasein* y su orientación existencial fundamental en la vida práctica como ser-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*), noción esencial para nuestra metodología etno-fílmica —junto a los desarrollos de Merleau-Ponty sobre el cuerpo propio, vivido o preobjetivo—, lo que nos servirá de introducción para la segunda sección.

En la segunda sección, ahondaremos primero en la reinterpretación heideggeriana y merleauPontiana de la intencionalidad en términos existenciales, lo que nos permitirá fundamentar el fenómeno de la corporalidad del ser-en-el-mundo como una corporalidad *vivida*, gracias a los desarrollos de Rodríguez Suárez (2012a, 2012b, 2016, 2019). Estas elaboraciones primeras nos permitirán comprender de forma clara el paradigma antropológico de la corporización elaborado por Thomas Csordas, primero, bajo el cuerpo vivido o preobjetivo (*corps propre*) de Merleau-Ponty (Csordas 1990), y posteriormente, mediante el ser-en-el-mundo de Heidegger, que Csordas emplea como antítesis de la noción de representación (1994) —aspecto sobre el que volveremos a incidir en el último capítulo de la tesis. Cabe remarcar que las elaboraciones de Rodríguez Suárez (2012a, 2012b, 2016, 2019) hechas anteriormente en esta segunda sección nos permitirán comprender de manera adecuada el trayecto no explicitado por Csordas entre la noción de preobjetividad de Merleau-Ponty y el ser-en-el-mundo de Heidegger —podemos anticipar que en el capítulo dedicado a la antropología modal veremos los puntos en común entre los desarrollos en torno a la corporización de Csordas (1990, 1994) y la corporalidad en la antropología modal, del ritmo o del cuerpo de Laplantine (2014), términos que el autor emplea como equivalentes.

En definitiva, debemos recordar que estamos elaborando una metodología para una etnografía corporizada y cinematográfica, cuyo objeto de estudio no solo sea la corporalidad y la ritmicidad, sino que, volviéndose hacia sí misma, mediante ella se constaten las consecuencias de iluminar existencialmente —sensible o modalmente, para Laplantine, como veremos— el fenómeno del cuerpo. Entre estas consecuencias, como defiende Csordas (1990, 1994) —y Laplantine (2014)—, está no solo la disolución, a nivel experiencial —y, por tanto, en nuestro caso, a nivel etnográfico—, de la noción de

percepción como una relación entre un estímulo externo y la mente —perspectiva científicista que consagra la relación sujeto-objeto—, sino también el poder evocador y relacional del ser-en-el-mundo (Csordas 1994) —y que tantos frutos puede ofrecernos en la fundamentación de una metodología etno-fílmica corporizada.

2.1 De la fenomenología a la antropología fenomenológica

2.1.1 Breve aproximación a la fenomenología desde la antropología

Las dificultades que puede encontrar el antropólogo (empírico)²⁶¹ para integrar la fenomenología en su argumentación teórica y metodológica son múltiples, pero sus causas pueden agruparse de la siguiente forma. Por un lado, la primera dificultad que encontramos derivada de la aplicación de la fenomenología en la antropología empírica es la compleja abstracción que presentan los conceptos manejados habitualmente en la fenomenología. Pues bien, debemos resaltar que estas dificultades se derivan, en gran medida, de la distancia existente entre la pura abstracción teórica propia de la filosofía —nos referimos al plano trascendental elaborado por Husserl y al ontológico existencial de Heidegger— y la concreción de la vida práctica que estudia la antropología empírica. Esta distancia no se refiere tanto a la distinta nominalidad de los objetos de estudio de la fenomenología, por un lado, y los de la antropología sociocultural o fenomenológica, por otro, sino precisamente a la distancia entre los diferentes planos, aproximaciones, perspectivas o actitudes desde los que los respectivos objetos, muchas veces nominalmente coincidentes, son invocados. Por tanto, trataremos de no perder la perspectiva filosófica, desde la que se invoca tal noción o argumento esgrimido, con el fin de reducir las problemáticas derivadas de una confusión de perspectivas.

²⁶¹ En este capítulo, con el término antropólogo nos referimos al investigador que produce conocimiento antropológico empíricamente en (o desde) el campo de la antropología sociocultural o en (o desde) el campo de la antropología visual o sensorial, es decir, mediante la etnografía descriptiva textual o la etno-filmación, respectivamente. Quedan excluidas, por tanto, otras antropologías como la antropología física, perteneciente al campo de la Ciencias Naturales, o la antropología filosófica, perteneciente a las Humanidades.

Otra dificultad añadida surge del hecho central de que la fenomenología es una corriente filosófica que dista mucho de ser homogénea en cuanto a sus presupuestos de partida. Así, suele subrayarse que hay tantas fenomenologías como fenomenólogos (Pedersen 2020; Desjarlais y Throop 2011; Ram y Houston 2015, *et. al.*). Y, sin embargo, no es menos cierto que todas las corrientes y variantes fenomenológicas comparten un sustrato común basado en la ‘correlación constitutiva y originaria entre mente y mundo’ (Zahavi 2019a, pp. 37-38), que deriva en un interés genuino por el estudio de la experiencia en cuanto fenómeno vivencial o preobjetivo. En este sentido cabe establecer dos corrientes fenomenológicas principales: la trascendental y la existencial. La primera, la fenomenología trascendental, se considera la originaria y fue elaborada por Edmund Husserl (1859-1938) a principios del siglo veinte, principalmente en *Investigaciones Lógicas* (1900/1) e *Ideas I* (1913). La segunda fue desarrollada por quien fuera su alumno, Martin Heidegger (1889-1976), fundamentalmente en *Ser y Tiempo* (1927), en parte como reacción al cartesianismo subyacente en la fenomenología trascendental.

Para comprender mínimamente las diferencias entre ambas posturas desde un punto de vista antropológico, ofreceremos primero una comprensión sintética de los rasgos principales de la fenomenología trascendental —incluido el método trascendental, conformado principalmente por los procedimientos de epojé, reducción y variación eidética. Exponer ambas corrientes comenzando por la trascendental nos sirve, por un lado, para contextualizar el origen de la fenomenología y, segundo, para comprender el profundo cambio de perspectiva que implica la hermenéutica existencial de Heidegger. Por otro lado, esta comparación nos permitirá reconocer que la fenomenología relevante para esta tesis, en su aplicación pragmática a la antropología empírica inspirada fenomenológicamente, es la existencial desarrollada por Heidegger en torno a la noción de ser-en-el-mundo y, posteriormente, por Merleau-Ponty (de forma explícita) en torno a la corporalidad²⁶². Y finalmente, explicar en concreto la fenomenología trascendental servirá además para contextualizar mínimamente por qué esta ha encontrado acomodo tanto en las ciencias cognitivas y ciertos sectores de la psicología fenomenológica (Gallagher y Zahavi 2013; Zahavi 2019a, 2019b), así como en la antropología fenomenológica —aquí nos estamos refiriendo, en especial, a la interpretación empírica

²⁶² La fenomenología del cuerpo vivido de Merleau-Ponty, emparentada con el ser-en-el-mundo de Heidegger, será elaborada de la mano de Csordas (1990, 1994) y Rodríguez Suárez (2012a) en el primer subepígrafe de la segunda sección del presente capítulo.

del procedimiento filosófico-fenomenológico de la epojé (Bidney 1973; Desjarlais y Throop 2011; Ram y Houston 2015; Pedersen 2020), que desde la perspectiva de esta tesis cabe anticipar que, como veremos en el siguiente subepígrafe, podemos ignorar en el plano empírico siguiendo a Zahavi (2019b), y sobre todo en base a los argumentos técnicos de Rodríguez Suárez (2012b, 2016, 2019) acerca de la analítica existencial de Heidegger.

Para empezar, por fin, debemos tentar la posibilidad de recabar una definición común que no sea ajena a ninguna de las corrientes fenomenológicas —la pragmatista, la hermenéutica, la deconstructivista, la etnometodológica y la existencialista, cada una de ellas con un amplio abanico de intereses temáticos (Desjarlais y Throop 2011)— que veremos con mayor detenimiento en el siguiente capítulo²⁶³. Pues bien, etimológicamente el término ‘fenomenología’ se refiere al estudio ‘científico’ de los fenómenos, mientras que el término ‘fenómeno’, “proviene del griego *phaenesthai* (revelarse, mostrarse en sí mismo, poner de manifiesto, aparecer)” (Jackson 1996, p. 43, trad. del a.)²⁶⁴. Sin embargo, la fenomenología no está interesada en todos los fenómenos ni, por tanto, en todos los tipos de fenómenos, sino en aquellos que puede analizar desde el punto de vista de la experiencia. Así, la fenomenología no está interesada en el fenómeno físico de la fisión nuclear, sino que, en todo caso, y en una versión sociológica o antropológica, tal fenomenología podría interesarse por la percepción científica intersubjetiva (sobre ese fenómeno físico) por parte de un individuo o grupo investigador, o de la sociedad, o de un sector de ella; o, alternatively, la fenomenología podría estar interesada, mediante una hermenéutica política, en interpretar las relaciones de poder que se dan entre instituciones y grupos científicos o investigadores/as, las cuales conforman una actitud científica que a su vez produce modelos científicos de fisión nuclear.

De este modo, la fenomenología se interesa concretamente por los fenómenos experienciales o, lo que es lo mismo, los fenómenos desde el punto de la experiencia preobjetiva o, de otra forma, la experiencia de los fenómenos a nivel vivencial. En otras palabras, la fenomenología está genuinamente interesada por la forma en que una determinada experiencia *es vivida*, ya sea por una persona (subjetivamente) o por un

²⁶³ Véase el subepígrafe 2.1.2 *Tipologías de antropología fenomenológica*.

²⁶⁴ Orig.: « The word phenomenon comes from the Greek *phaenesthai* (to flare up, show itself, bring to light, appear). » (Jackson 1996, p. 43).

grupo de personas (intersubjetivamente) —aunque cabe destacar que, debido a que somos seres culturales, históricos y lingüísticos, para la fenomenología cualquier estudio de la precomprensión experiencial del mundo, aunque sea analizada a nivel individual, implica de una u otra forma un grado de intersubjetividad. El *cómo* se da a nivel *vivencial* la experiencia se refiere a *cómo* se da la experiencia de forma preobjetiva, antes de, o durante, su objetivación mediante reflexión o análisis teórico-filosófico o científico. Así lo corrobora el antropólogo fenomenológico Michael Jackson, para quien la fenomenología se ocupa del “estudio científico de la experiencia [...] en su inmediatez vivida, antes de quedar sujeta a elaboración teórica o sistematización conceptual” (Jackson 1996, p. 2, trad. del a.)²⁶⁵.

Ahora bien, con respecto a la atribución de un carácter científico al tipo de estudio llevado a cabo por la fenomenología, cabe matizar lo siguiente. Si se pretende comprender lo científico en un sentido objetivista o platónico, en lugar de entender lo científico de una forma isocrática o en actitud personalista²⁶⁶, cabe señalar una paradoja: dado que la fenomenología pretende analizar la experiencia preobjetiva, y debido a que para estudiar científicamente la preobjetividad de la experiencia vivida, necesitamos objetivarla primero, es decir, convertirla en un objeto de estudio, ¿acaso la objetivación del objeto de estudio no provoca la destrucción del objeto de estudio en sí, esto es, la condición de preobjetividad pretendida en primera instancia? Es decir, ¿cómo se puede analizar un objeto de estudio cuyo análisis provoca la destrucción del propio objeto a estudiar? El propio Heidegger, consciente de esta contradicción, “advierde que la más radical ciencia de la vida [la fenomenología] debería contar con una tendencia de desvivificación objetivadora y científica que, consecuentemente, abandonaría toda vitalidad” (Heidegger parafraseado en Chillón 2019, p. 135). Cabe subrayar que esta preocupación no es

²⁶⁵ « Phenomenology is the scientific study of experience [...] in its lived immediacy, before it is subject to theoretical elaboration or conceptual systematizing. » (Jackson 1996, p. 2).

²⁶⁶ Estas dos concepciones de la ciencia o las ciencias (platónicas o isocráticas) que se dejan entrever, son desarrolladas con mayor amplitud siguiendo a San Martín (2016), quien vincula estas dos concepciones con las perspectivas adoptadas según las actitudes naturalista y personalista, respectivamente. Así, San Martín (2016, pp. 17-22) encuentra una génesis histórica en la distinción entre dos bloques de actitudes tradicionales de acceso al conocimiento objetivo: la actitud platónica (propia de las ciencias naturales y que en la modernidad incurrió en las ciencias sociales) y la isocrática (propia de las humanidades y las ciencias humanas, que fue desplazada por la anterior). San Martín (2016, pp. 21-22) distingue además entre la actitud naturalista (propia del objetivismo) y la actitud natural (propia de nuestra operatividad preobjetiva en el mundo de la vida o *Lebenswelt*), que Husserl pretende poner en suspenso mediante la *epojé* de las ciencias objetivas, y la *epojé* trascendental, respectivamente; y la actitud personalista (propia de las ciencias sociales y las humanidades, que podríamos denominar también ‘intersubjetivas’ o ‘interpretativas’).

meramente abstracta, sino que atañe directamente a esta investigación en el siguiente sentido: ¿cómo podemos investigar la preobjetividad de la experiencia corporal si para investigarla necesitaríamos objetivarla y, por tanto, ya quedaría afectada?

Como hemos dejado entrever, por tanto, la solución a esta paradoja depende del punto de vista, es decir, de la actitud con la que busquemos la respuesta, pues de ello se desprenden unas determinadas concepciones de la noción de ciencia, y de la tarea que corresponde a la filosofía, que afectan a las posibles respuestas. A su vez, el objeto preobjetivo de estudio se vería afectado —o no afectado— en función de si estamos tratando de objetivar la corporalidad preobjetiva propia o la de un colaborador etnográfico. Además, otra circunstancia a tener en cuenta sería qué tipo de metodologías y medios estamos empleando para investigar la preobjetividad del cuerpo vivido, por ejemplo, medios lingüísticos o audiovisuales, o una combinación de ambos —como veremos a lo largo de la tesis, ambos ofrecen modos diferentes de conocer el mundo. Si bien para profundizar en el abanico de respuestas se requiere ahondar en la comprensión de la fenomenología, podemos anticipar que aquí optamos por una perspectiva desde la que la naturaleza del estudio fenomenológico de la experiencia no se muestra como perteneciente a una tipología científica, sino sistemática o hermenéutica; o, si prefiere emplear el término ‘científico’, no sería en una orientación objetivista, sino personalista, es decir, en la actitud (*inquisitiva*) ‘personal o personalista’ propia de las ciencias humanas (San Martín 2016, pp. 17-18; Zahavi 2019b, pp. 266-267).

Como veremos, si bien las dos principales corrientes fenomenológicas —la del proyecto husserliano en su conjunto (por tanto, no solo la fenomenología trascendental), y la hermenéutica heideggeriana— comparten ese interés en abordar la correlación entre mente (corporizada) y mundo, es decir, comparten objeto de estudio, sus procedimientos son divergentes, pues sus análisis parten de puntos de vista muy diferentes. Así, comencemos por la fenomenología de Husserl, lo que después nos permitirá comprender, la perspectiva existencial de Heidegger. En este sentido podemos dar una primera definición de la fenomenología en su orientación trascendental²⁶⁷:

²⁶⁷ ‘Trascendental’ es un término husserliano que, según San Martín, sería equivalente a ‘constituyente’ o, correlativamente, ‘constituido’; por tanto, “subjetividad trascendental quiere decir subjetividad constituyente del mundo, que es correlato trascendental, e.d. constituido, de la subjetividad trascendental” (San Martín 1992, p. 73).

La fenomenología no es solo el estudio de las formaciones inmanentes de la conciencia, sino también de la intencionalidad de tales formaciones y recíprocamente de la constitución de objetividades correspondientes a tales experiencias intencionales (Paredes Martín 1992, p. 339).

De ahí que podamos comprender que, en *Ideas I* (1913), Husserl defina la fenomenología trascendental como “la ciencia de la esencia de la conciencia”, es decir, el estudio de la intencionalidad de la conciencia explícitamente en “primera persona” (Smith 2013, trad. del a.)²⁶⁸. Así, el principio de intencionalidad²⁶⁹ establece que toda conciencia es conciencia de algo o sobre algo, es decir, que cualquier acto de conciencia, ya sea pensar, percibir, imaginar, es un acto intrínsecamente intencional, pues está dirigido a aquello en lo que se piensa, percibe o imagina (Zahavi 2019a). Por ello, otra alternativa para una definición de fenomenología (sobre todo husserliana), sería la que ofrece Zahavi, para quien la tarea de aquella consiste en describir la experiencia mediante “el análisis sistemático de la correlación entre subjetividad y mundo” (2019a, p. 38, trad. del a.)²⁷⁰. Para estudiar la correlación entre mente y mundo, según el principio de intencionalidad de la conciencia, Husserl estableció unos procedimientos que conforman el método trascendental, entre ellos la epojé trascendental (o fenomenológica) y la reducción trascendental (o fenomenológica) y la variación eidética (Gallagher y Zahavi 2013).

A través de la epojé queda en suspensión la actitud natural —y, por extensión, la científica o naturalista cuyo suelo es la actitud natural— mediante la que damos por hecho la existencia independiente del mundo en relación con nuestra aprehensión mental (Zahavi 2019a, p. 144). Esta epojé nos situaría en una actitud fenomenológico-trascendental, paso previo y necesario para que el fenomenólogo realice la reducción trascendental —‘reducción’ proviene del latín *re-ducere*, o sea, re(con)ducir (San Martín 2008, p. 25; Gallagher y Zahavi 2013, p. 53)— que permite reconducir la conciencia hacia sí misma. Una vez hecha, la reducción entraría en juego otra técnica, denominada

²⁶⁸ Orig.: « Husserl defined phenomenology as “the science of the essence of consciousness”, centered on the defining trait of intentionality, approached explicitly “in the first person”. » (Husserl, *Ideas I*, §33, citado en Smith 2013).

²⁶⁹ Husserl toma prestada la noción de intencionalidad de su maestro, el psicólogo Franz Brentano (Zahavi 2019a).

²⁷⁰ « [The purpose of phenomenology] is precisely the systematic analysis of this correlation between subjectivity and world. » (Zahavi 2019a, p. 38).

‘variación eidética’, que supone identificar y describir pormenorizada y sistemáticamente las esencias o lo inmanente de la percepción, aquello que es trascendente, independientemente del observador, en la percepción del mundo (Smith 2013). Ahora bien, para comprender por qué Husserl propone poner en suspensión nuestra actitud natural, aquella con la que operamos preobjetivamente en nuestro día a día, debemos elaborar mínimamente los intereses que mueven el proyecto husserliano, lo que nos lleva al contexto histórico en el que Husserl desarrolla la fenomenología trascendental.

En efecto, el principal acicate de Husserl para elaborar la fenomenología trascendental fue refutar el psicologismo de finales del siglo diecinueve (San Martín 2008). Según aquella perspectiva, “las ciencias” debían estar “fundamentadas” en las “características psicológicas propias de la especie humana” y, por tanto, según el psicologismo, “los problemas de fundamentos que las ciencias, por ejemplo, las matemáticas o la lógica, pueden plantear se va a resolver profundizando en el estudio de la mente humana, en el estudio del cerebro” (San Martín 2008, p. 49). San Martín lo explica de forma didáctica con el siguiente ejemplo:

La verdad aritmética $2 + 2 = 4$ es una cuestión psicológica, es así porque nuestro cerebro está construido de tal modo que sumando 2 y 2 tiene que dar 4. [...] Como si la razón humana funcionara como una calculadora; en efecto en una calculadora se pueden intercambiar los circuitos y hacer que pulsando el signo ‘2’, el signo ‘+’ y otra vez el signo ‘2’ aparezca el dígito ‘5’. Todo depende de los circuitos concretos y fácticos de la máquina. Del mismo modo, para el psicologismo la razón y la evidencia son una cuestión del cerebro (San Martín 2008, p. 49).

Según San Martín, la profundidad de la problemática “aparentemente sin trascendencia” del psicologismo radica en que si bien “se presenta inicialmente como un problema epistemológico” es, de hecho, “un problema moral y político” o, en otras palabras, “un problema que abarca al ser humano tanto desde una perspectiva teórica como desde una perspectiva práctica” y, por tanto, “el psicologismo es, en definitiva, un problema antropológico” (2008, p. 48). De hecho, San Martín sostiene que, si hemos heredado a través de la “Edad Moderna”, una noción de ser humano como un conjunto de “determinaciones culturales, psicológicas, históricas y sociales”, entonces estamos asumiendo la disolución del sujeto de las ciencias, pues al ser determinaciones cambiantes

según las circunstancias, “tendríamos entonces una ciencia válida para unas circunstancias, pero sin sentido en otras; o como se dice también, una moral circunstancial” (San Martín 1992, p. 41). Con la fenomenología trascendental Husserl pretendía “superar ese punto de partida, salvar del ser humano aquello que no es contingente; a ese resto es a lo que llama conciencia trascendental, subjetividad trascendental” (*ibid.*, 41-42). Sin embargo, al llevar a cabo el método trascendental nos encontramos con un sujeto trascendental que ha perdido su “carácter humano” (*ibid.*, 53) y, por tanto, mundano; y por ello, se posiciona más allá de los límites de estudio de la antropología. San Martín, por tanto, se pregunta lo siguiente: “¿Es el sujeto trascendental el sujeto humano? En caso afirmativo, la fenomenología trascendental es una antropología. ¿No es el sujeto trascendental el sujeto humano? entonces, ¿quién es el sujeto trascendental?” (*ibid.*, 63).

Pues bien, para responder a la filiación entre sujeto trascendental y sujeto empírico debemos considerar brevemente que la fenomenología trascendental no es solo un intento por “salvaguardar la objetividad del conocimiento” (San Martín 1992, p. 41), sino que, más aún, al abordar la obra entera de Husserl en perspectiva, y no solo atendiendo a la fenomenología trascendental, San Martín defiende la “vocación antropológica de la fenomenología” (*ibid.*, 44) husserliana. Así, a pesar de que el propio Husserl negaba que su fenomenología fuese una antropología de ningún tipo —misma postura que sostuvo Heidegger, aunque por motivos diferentes, como veremos en breve— esta interpretación de la fenomenología trascendental en clave de ‘vocación antropológica’ es necesaria, según San Martín (1992, 2008), no solo para integrar la fenomenología trascendental en el proyecto fenomenológico husserliano, sino también para comprender el sentido del método trascendental y del sujeto trascendental.

En palabras de San Martín, el trayecto propuesto por Husserl es necesario para reconocer que la “subjetividad trascendental quiere decir subjetividad constituyente del mundo, que es correlato trascendental, *e.d.* constituido, de [o, *por*] la subjetividad trascendental” (San Martín 1992, p. 73). Pero desde este sujeto no se puede operar en el mundo científico, ni siquiera en el ordinario, pues el sujeto trascendental opera en actitud trascendental, y no en la actitud natural propia del sujeto empírico ni tampoco en la actitud científica propia del científico. Por tanto, cabe volver de nuevo al sujeto empírico para filosofar, realizar ciencia o para vivir en su vida inmediata ordinaria; es decir, de vuelta

al sujeto empírico tenemos por tanto un ser humano enriquecido con su descubrimiento de su esencia constituyente de, y constituida por, el mundo (*ibid.*, 71-72). Es decir, la relación del sujeto trascendental con el sujeto empírico es de constitución, en el sentido de lo trascendental a lo empírico: “El ser humano es un objeto constituido por el sujeto trascendental en el mundo” (San Martín 1992, p. 74), y, a su vez, “el sujeto empírico es la auto-objetivación del yo trascendental que se olvida de su rasgo trascendental constituyente y se ve a sí mismo como hombre” (*idem*).

Ahora bien, esta descripción fenomenológica de cómo se constituye el sujeto es rebatida en su totalidad por el giro ontológico de la analítica existencial que Heidegger expone en *Ser y Tiempo* (1927) pues, cabe anticipar, ‘la existencia precede al sujeto y orienta originariamente la significación de la experiencia preobjetiva del ser-en-el-mundo’, superando así, desde una perspectiva fenomenológica, la relación epistemológica sujeto-objeto en la que Husserl enmarca su fenomenología trascendental (Rodríguez Suárez 2012b, 2016, 2019) —cabe mencionar que en esta tesis asumimos la perspectiva de Heidegger y su analítica existencial, que nos permite fundamentar unos ‘principios operativos’ de la antropología fenomenológica en los que la corporalidad vivida o preobjetiva es central, como veremos en los próximos subepígrafes.

En síntesis, la fenomenología trascendental ha sido amplia y profundamente revisada, como explicitó Hans-Georg Gadamer²⁷¹, no solo por el ‘giro ontológico’ promovido en *Ser y Tiempo* (1995 [1927]) por Heidegger, sino ya desde sus albores, por varios motivos interrelacionados. Así, ciertas críticas tempranas ya incidían en que el método trascendental podía ser entendido como una forma de solipsismo, abocado a una aporía que no puede ser resuelta, pues las sucesivas epojés, y reducciones de diferentes tipos²⁷² presagian una regresión *ad infinitum* que, de hecho, el propio Husserl no acaba de resolver de forma definitiva en su obra (Celms 1931) —aunque San Martín interpreta una solución de compromiso para llegar de vuelta al sujeto empírico (2008, pp. 60-73, 108-111). En todo caso, si se analiza la relación entre mente y mundo exclusivamente desde la intencionalidad se acaba por caer en un representacionalismo que deviene en una suerte de idealismo (Dreyfus 1991), que no solo no consigue solventar el sesgo

²⁷¹ Véanse las obras de H-G. Gadamer, *Verdad y método* (1960), *El giro hermenéutico* (1995) y *Los caminos de Heidegger* (2002).

²⁷² Para una relación de las diferentes fases y tipos de epojés y reducciones del método trascendental, véase San Martín (2008).

psicologista de las ciencias a finales del siglo diecinueve, sino que a la postre ahonda en él (Lozano 2004). Así, estas problemáticas han sido achacadas a la insistencia de la fenomenología trascendental en un sujeto autocontenido que se relaciona con el mundo mediante actos intencionales (Hoyos Vásquez 2014).

En este sentido, Hoyos Vásquez sugiere que, “quizá también [...] influenciado por su discípulo Heidegger”, Husserl intenta encontrar una solución diferente a la trascendental para una crisis de las ciencias occidentales que proviene de “la primacía cada vez más absoluta del saber positivo”, y que “consiste [...] en un olvido del mundo de la vida, que implica necesariamente el autoolvido del sujeto, dado que este se constituye auténticamente en su praxis vital” (2014, p. 140). Esta ‘solución’ vendría dada por la elaboración de la noción de *Lebenswelt* o mundo de la vida²⁷³, que es tratada en profundidad en *La Crisis de las Ciencias Europeas y la Fenomenología Trascendental* (2008 [1936]) —en adelante, *La Crisis*—, con la que Husserl reorienta su fenomenología hacia la precomprensión del mundo por parte de un sujeto que se constituye mediante su operatividad preintencional en él. Pero para tratar de contextualizar por qué hacia el final de su obra la preocupación de Husserl vira hacia la noción (eminentemente precomprensiva) del mundo de la vida o *Lebenswelt*²⁷⁴, debemos ver cómo el giro ontológico propuesto por Heidegger, mediante su analítica existencial, reorienta primero la atención hacia lo existencialmente preobjetivo.

De entrada, debemos concretar que, como explica Rodríguez Suárez, “la analítica es una ontología del ser humano porque investiga su existencia (*Dasein*)” (2012b, p. 211). Así, Rodríguez Suárez interpreta que “para Heidegger, la existencia no tiene nada que ver con un objeto encerrado en sí mismo, ni se refiere tampoco a lo que en psicología y en psicopatología suele denominarse psique, sujeto, yo o conciencia”, sino que, por su

²⁷³ El *Lebenswelt* es presentado por Husserl, en *La Crisis*, de la siguiente forma: “El mundo de la vida es [...] para nosotros lo que en la vigilia siempre está ahí, lo que existe con anterioridad para nosotros, el ‘suelo’ de toda praxis ya sea teórica o extrateórica. El mundo está pre-dado para nosotros, en la vigilia, y siempre para todo sujeto interesado prácticamente, no accidentalmente, sino siempre necesariamente, como campo universal de toda praxis real y posible, como horizonte” (Husserl citado en Føllesdal 1991, p. 68).

²⁷⁴ Si bien algunos consideran que hacia el final de su vida Husserl parece desistir de su proyecto trascendental; voces especializadas opinan que en *La Crisis* Husserl trata de integrar la noción del mundo de la vida (*Lebenswelt*) en tal proyecto mediante el ofrecimiento de un camino que va desde la fenomenología trascendental hasta la precomprensividad de la experiencia vivida, razón que explicaría que la fenomenología trascendental pueda ser considerada un paso previo para llegar a la consecución de lo que realmente debe importar a las ciencias sociales y las humanidades, esto es, el estudio del mundo de la vida, lo que a su vez reforzaría la tesis de que la fenomenología puede ser interpretada como antropología filosófica (San Martín 2008; Hoyos Vásquez 2014).

carácter existencial originario, es decir, habiéndose fundado antes en relación con el mundo, Heidegger “propone entender ‘el existir humano como *Da-sein* o ser-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*)’” (*ibid.*, 214). En línea similar explica Lozano la reorientación que Heidegger da a la fenomenología comparando la conciencia husserliana con la hermenéutica existencial, lo hace de la siguiente manera:

Heidegger considera que esta conciencia pura e inmutable enfrentada a los objetos no es el dato más simple y originario, sino una ilusión generada por el conocimiento teórico, el cual introduce en la vida natural la relación objetivante ‘sujeto que tiene delante un objeto’ en que consiste su propia estructura, y con ello deforma esa vida natural o espontánea impidiendo el acceso a su auténtica fuente de significación, al hecho de que cada yo se encuentra consigo mismo en el mundo en aquello en lo que vive o de lo que se ocupa, en el hallarse inmerso en un proceso temporal e histórico constituido por unos todos de significatividad o todos de útiles dentro de los cuales él está en continua actividad, comportándose, existiendo (Lozano 2004, p. 197).

Cabe entonces vislumbrar que Heidegger entiende que la “filosofía es la interpretación teórico-conceptual del ser, de la estructura y posibilidades del ser” (1982, p. 11, trad. del a.)²⁷⁵, por lo que considera que la fenomenología “significa primariamente una *concepción metodológica*” que “no caracteriza el qué de los objetos” (Heidegger 1995, p. 37)²⁷⁶, lo que “expresa una máxima que puede ser formulada así: ‘¡A las cosas mismas!’” (*idem*)²⁷⁷. Sin embargo, mientras Husserl consideró que ‘volver a las cosas mismas’²⁷⁸ suponía analizar de forma sistemática cómo el flujo de vivencias se da en la conciencia (asumiendo de entrada una perspectiva cartesiana sujeto-objeto), para Heidegger ese ‘volver a las cosas mismas’ —es decir, atender al fenómeno concebido como “*lo-que-se-muestra-en-sí-mismo*” (Heidegger 1995, p. 38)²⁷⁹— implicaba dirigir la atención hacia el significado que tienen las cosas para el ser humano, significados cuyo sentido se dan en, o mediante, el propio despliegue originario de su existencia corporal

²⁷⁵ En *The Basic Problems of Phenomenology*, Heidegger afirma: « Philosophy is the theoretical-conceptual interpretation of being, of being's structure and its possibilities. » (Heidegger 1982 [1927], p. 11).

²⁷⁶ En la edición original de *Ser y Tiempo* (1927), véase §7 (27).

²⁷⁷ En la edición original de *Ser y Tiempo* (1927), véase §7 (28).

²⁷⁸ Husserl fue el primero en invocar la fenomenología como una ‘vuelta a las cosas mismas’, su famoso ‘*Zu den Sachen selbst!*’ en sus *Investigaciones Lógicas* (2006 [1900/1]), refiriéndose a la forma en que el mundo se da en la experiencia.

²⁷⁹ En la edición original de *Ser y Tiempo* (1927), véase §7 (28).

en el mundo y en la historia, como ser temporal. En este sentido, Heidegger argumenta que el ser humano, por el mero hecho de existir, tiene una precomprensión del ser de los entes²⁸⁰, es decir, una comprensión experiencial preobjetiva del mundo que es más primigenia que la intencionalidad de la conciencia, y se manifiesta ‘en nuestro comportamiento hacia los entes’ de la siguiente forma:

Somos capaces de captar los entes como tales, como entes, solo si comprendemos algo como el ser. Si no comprendiésemos, aunque sea toscamente en primera instancia y sin una comprensión conceptual, lo que significa la realidad, entonces el mundo real permanecería oculto para nosotros [...]. Entendemos el ser ya que podemos ser dados a un mundo que es (Heidegger 1982, pp. 10-16, trad. del a.)²⁸¹.

De esta forma, se pregunta por el significado del ser de las cosas para el ser humano desde un punto de vista ontológico, pero ontológicamente no de la manera clásica —*qué* es el ser— sino de una forma diferente —mediante la pregunta por el *cómo*, *de qué forma*, *en qué modalidades* (Estrada Villa 2017). Así, la fenomenología debe permanecer ocupada en analizar los modos existenciales del ser en relación con el mundo pues, según Rodríguez Suárez: “Lo esencial del ser humano no es su subjetividad, sino aquello desde lo que esta surge, su existencia, una apertura en la que el *Dasein* está ‘arrojado’, y en la que se funda la relación sujeto-objeto” (2012b, p. 212) y, por tanto, continúa Rodríguez Suárez: “De ahí que [Heidegger] diferencie entre *Dasein* y conciencia diciendo que ‘la conciencia presupone [...] el *Dasein* y no a la inversa’” (*idem*).

Así, el modo primigenio del existir del ser humano (*Dasein* o ser-ahí) es el ser-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*), una noción que revela “el hecho de que no es un sujeto aislado en sí mismo, sino que solo tiene subjetividad en cuanto la despliega en su mundo circundante, en cuanto piensa o se ocupa de los demás entes o cosas que le rodean” (Lozano 2004, p. 199). En otras palabras, dada la facticidad y situacionalidad de la

²⁸⁰ Una de las cuestiones capitales de la fenomenología de Heidegger es la distinción entre ser y ente, entre lo ontológico y lo óntico (Lozano 2004).

²⁸¹ « We are able to grasp beings as such, as beings, only if we understand something like being. If we did not understand, even though at first roughly and without conceptual comprehension, what actuality signifies, then the actual would remain hidden from us. [...] We must understand being so that we may be able to be given over to a world that is. » (Heidegger 1982 [1927], pp. 10-11), en *The Basic Problems of Phenomenology*.

existencia humana, el *Dasein* o ser-ahí, en lugar de partir de una conciencia trascendental, parte de la facticidad y situacionalidad predada del involucramiento operativo del ser humano en el mundo, y por ello la existencia, ser-ahí o *Dasein* se constituye originariamente como ser-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*), de forma que, según Rodríguez Suárez, “entender el ser del hombre como existencia supone, por una parte, un rechazo de la dualidad cuerpo-mente, y, por otra, que la corporalidad sea vista como un fenómeno que forma parte de su ser-en-el-mundo” (2012b, p. 215).

Al preguntarse por el ser del ser humano, la analítica existencial de Heidegger reorienta la atención fenomenológica hacia la preobjetividad de la constitución del ser-en-el-mundo mediante la ‘experiencia existencial o mundana’ (Rodríguez Suárez 2012b, 2016, 2019). Así, las nociones de mundo de la vida y ser-en-el-mundo quedan emparentadas, tal vez por influencia de Heidegger en su maestro Husserl como sugería Hoyos Vásquez (2014), en torno a la noción de precomprensión, preobjetividad o antepredicatividad, es decir, en torno a la experiencia vivida, existencial o mundana. En palabras de Rodríguez Suárez: “El mundo es un fenómeno trascendental porque abre el espacio en el que se dan los entes, un espacio de significado que, en tanto que es comprendido, es vivido: un mundo vivido (*Lebenswelt*)” (2012b, p. 216). Y en esta mundanidad de lo vivido por el ser-en-el-mundo ‘está implícita la corporalidad como existencial constitutivo’ (Rodríguez Suárez 2012b, 2016, 2019) —veremos la corporalidad implícita en el ser-en-el-mundo, de la que surgen las elaboraciones del Csordas (1990, 1994), en el próximo subepígrafe, mediante Rodríguez Suárez (2012b, 2016, 2019).

Para ir cerrando cuestiones abiertas, cabe ahora preguntarse brevemente cómo las fenomenologías de Husserl y Heidegger pueden informar los principios operativos de la antropología fenomenológica que veremos en breve, a pesar de que tanto uno como otro evitaron a toda costa, como habíamos adelantado, encuadrar sus fenomenologías como una antropología filosófica de ningún tipo, si bien ahora explicitaremos los motivos, diferentes para cada uno. Para empezar, cabe recordar que la antropología filosófica tiene la función principal, entre otras, de reflexionar sobre las condiciones de posibilidad del conocimiento empírico antropológico sobre el ser humano (San Martín 2013, 2015, 2017). Así, si bien “es cierto que, según Husserl o Heidegger, la fenomenología trascendental o la analítica existencial no son antropología” también es cierto que si no lo

son es por “el sentido muy restringido de la palabra” ya que “ambas pertenecen a lo que podríamos llamar la torsión antropológica de la Filosofía Moderna” mediante la que la Filosofía “se torsiona hacia el ser humano y en la denominación que sea, desde el cogito, la sociedad, el sujeto trascendental, la historia etc., pone al ser humano como eje desde el cual empezar a filosofar” (San Martín 1992, p. 66).

En el caso de Husserl, a pesar de la rotundidad con la que ‘siempre rechazó’ que la fenomenología fuese una antropología filosófica ni antropología de ningún tipo, en las conferencias de 1931 en Berlín, Frankfurt, y Halle, ‘se percibe un giro en Husserl’, que tomará forma con la noción de mundo de la vida en *La Crisis*, donde puede interpretarse, según San Martín, una vocación antropológica, es decir, una identificación de la fenomenología trascendental y el proyecto fenomenológico de Husserl en su conjunto, como una forma de antropología filosófica o antropología primera (2017, p. 78). Por su parte, según Rodríguez Suárez “el motivo por el que [Heidegger] rechaza la interpretación del *Dasein* en términos antropológicos es por el carácter metafísico de esta antropología, que hunde sus raíces en el paradigma cartesiano”, un paradigma que acaba “escindiendo al ser humano en dos sustancias: *res cogitans* y *res extensa*, alma y cuerpo” (2012b, p. 212) —por ello, en ese mismo artículo Rodríguez Suárez se refiere a una antropología *posmetafísica* surgida de la analítica existencial de Heidegger.

Estrechamente relacionado con lo que acabamos de exponer, y como ampliación a la pregunta que lanzábamos al inicio del subepígrafe sobre la viabilidad de objetivar lo preobjetivo para analizarlo sin destruir su preobjetividad, cabe ahora matizar que la fenomenología considera la pregunta en sí una teorización abstracta, una construcción teórica alejada —y, por tanto, irrelevante— con respecto a la forma en que la existencia humana se constituye experiencialmente mediante la forma en que nos relacionamos preobjetivamente con el mundo. En el caso de la fenomenología de Heidegger, puesto que la precomprensión es inherente al ser-en-el-mundo, una comprensión del ser basada en la precomprensión es posible, al no existir tal objeto de estudio en puridad ni con la perfección que pretende el conocimiento positivo o, si se quiere, tal objetivación puede entenderse como una objetivación laxa, sin las capacidades para desvirtuar el objeto preobjetivo que la ciencia y la teoría les otorga, pues desde el punto de vista fenomenológico esta precomprensión es intrínseca a la experiencia del mundo, de los

otros y de nosotros mismos. Según Csordas “la fenomenología insiste en una realidad objetiva indeterminada” (Csordas 1990, p. 38, trad. del a.)²⁸².

En la misma línea, esta indeterminación es interpretada por Sobchack como resultado de la propia perspectiva fenomenológica existencial que, habiendo sido desarrollada a partir de la trascendental por “Heidegger, Sartre o Merleau-Ponty entre otros”, es capaz de aceptar “la conciencia y sus objetos como inherentemente variables y dinámicos” (Sobchack 2009, p. 438, trad. del a.)²⁸³. Así, para Sobchack, puesto que la “conciencia corporizada nunca puede ser del todo alcanzada o completamente revelada a sí misma mediante actos de reflexión”, pues “por muy rigurosos que sean”, la conciencia corporizada no solo está “siempre situada” en el mundo y orientada hacia un propósito, sino que, además, “siempre está involucrada en actuar y ‘convertirse en’ algo diferente a lo que en ese momento es”, de ahí las interpretaciones y conclusiones fenomenológicas “sólo puedan ser provisionales” (*idem*, trad. del a.)²⁸⁴.

En conclusión, debido a la imposibilidad de constituir ya sea al ser humano o a una persona concreta en un puro objeto de estudio o, si se prefiere, debido al hecho de que la conformación del objeto de estudio es una noción teórica fruto de una tradición positivista occidental que es ajena a la forma en que el ser-en-el-mundo opera precomprensiva y corporalmente en el mundo de la vida, la noción de objetivación debe ser comprendida como estudio, análisis o tematización en un sentido hermenéutico, procesos en los que nunca podremos constituirnos de forma ajena a nuestra propia situacionalidad corporizada; mientras que, correlativamente, la noción ‘objeto de estudio’, desde el punto de vista de una antropología fenomenológicamente informada por la analítica existencial, debería operar más bien como ‘tema de estudio’.

De esta forma, la apertura y desjerarquización onto-epistemológica de las ciencias humanas y sociales, consecuencia de la superación fenomenológica de la relación sujeto-objeto, ofrece una serie de principios operativos a la antropología fenomenológicamente

²⁸² « Phenomenology insists on an *indeterminate* objective reality. » (Csordas 1990, p. 38).

²⁸³ « Along with Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, and others, Merleau-Ponty transformed Husserl’s transcendental (or constitutive) phenomenology into an existential phenomenology that embraced both consciousness and its objects as inherently variational and dynamic. » (Sobchack 2009, p. 438).

²⁸⁴ Orig.: « Indeed, embodied consciousness can never quite catch up with or be fully disclosed to itself through acts of reflection, however rigorous – this not only because it is always situated but also because it is [...] always engaged in acting and “becoming” something other than it presently is. As a result, phenomenological description and interpretation can only be provisional [...]. » (Sobchack 2009, p. 438).

inspirada —de la fenomenología elaborada por Husserl también surgen unas máximas aplicables a las antropologías empíricas (sociocultural, visual, sensorial o corporal), si bien no tanto provenientes de su fenomenología trascendental en sí, sino más bien de su proyecto fenomenológico visto en perspectiva. En ese sentido, debido a que uno de los existenciaristas constitutivos por excelencia del existir es el existir *corporizadamente*, desarrollaremos la corporalidad y la corporización del ser-en-el-mundo como principio operativo fundamental de la antropología fenomenológicamente informada, una vez hayamos visto, en aras de la sistematicidad, las tipologías de antropología fenomenológica, en el subepígrafe a continuación.

2.1.2 Tipologías de antropología fenomenológica

Antes de entrar a ver las tipologías conviene hacer una breve contextualización de lo que se conoce en la literatura especializada como ‘giro fenomenológico de las ciencias sociales’ —que será explicado más adelante con mayor detenimiento²⁸⁵. Desde la última década del siglo pasado, se ha venido produciendo un interés renovado sobre el cuerpo y los sentidos no solo en las antropologías empíricas, sino también en las demás ciencias sociales. En consecuencia, “las aproximaciones fenomenológicas en antropología se han vuelto cada vez más importantes” (Desjarlais y Throop 2011, p. 88, trad. del a.)²⁸⁶.

En la antropología, esta predilección por el cuerpo se conoce como ‘giro corporal’, también referido como ‘giro fenomenológico’ (*phenomenological turn*)²⁸⁷ —al que se refieren Bull 2000; Bull y Mitchell 2015; Spinney 2006, 2007 o Ram y Houston 2015—, lo que ha dado lugar a la antropología fenomenológica; mientras que la preferencia sobre la sensorialidad como tema de estudio suele conocerse como ‘giro sensorial’ (*sensorial*

²⁸⁵ Véase el subepígrafe 3.1.1 *Los ‘giros’ sensorial y corporal en la antropología en su contexto histórico*.

²⁸⁶ Orig.: « Phenomenological approaches have become increasingly important in anthropology throughout the past 25 years. They have contributed greatly to how anthropologists think of lived experience, illness and healing, suffering, violence, morality, bodiliness, sensory perception, communicative practices, mind and consciousness, creativity and aesthetic efforts, and subjectivity and intersubjectivity, among other themes and topics. More generally, they have helped anthropologists to reconfigure what it means to be human, to have a body, to suffer and to heal, and to live among others. » (Desjarlais y Throop 2011, p. 88).

²⁸⁷ Para una crítica profunda a la antropología fenomenológica véase (Pedersen 2020), donde el autor propone el ‘giro ontológico’ como forma de poner en cuestión, y solución a, las propias preconcepciones de la antropología fenomenológica.

turn), lo que ha dado lugar a la antropología sensorial —disciplina que tratan de sistematizar Howes y Classen (2013), Pink (2006, 2015), Pink y Howes (2010) y Howes (2013b, 2014a, 2016), y que veremos en profundidad en el próximo capítulo. Pues bien, podemos anticipar que, merced a lo que veremos a lo largo de este epígrafe, el renovado interés de las antropologías empíricas —sociocultural, visual, sensorial y fenomenológica— hacia la experiencia corporal y corporizada destaca como el fruto central de la incursión de la fenomenología en la antropología. A su vez, cabe también anticipar que de este interés por el cuerpo se derivan la atención a la sensorialidad, la espacialidad, la intersubjetividad o las emociones y el afecto, nociones todas ellas eminentemente corporizadas que la antropología ha puesto de relieve en los estudios etnográficos de las últimas décadas (Desjarlais y Throop 2011, Ram y Houston 2015).

Cabe anticipar que las tipologías que veremos a continuación están elaboradas por Desjarlais y Throop (2011), y sobre todo por Pedersen (2020), autores que asumen un punto de vista que se aleja del propuesto en esta tesis. La distancia se debe a que los tres autores incorporan en sus trabajos nociones del método trascendental de Husserl, trayendo al plano empírico, si bien de forma adaptada, nociones como la *epojé* —elaboradas en un plano filosófico, como hemos anticipado en el subepígrafe anterior y que en este veremos un poco más en detalle— para dilucidar epistemológicamente la relación entre mente y mundo. Las razones para seguir la clasificación de Pedersen (2020) son dos: primero, que la tipología propuesta por Pedersen (2020) es una de las más sistemáticas y, por tanto, digna de atención. Y, segundo, su insistencia en aplicar algún tipo *epojé* adaptada —al igual que han hecho antes Bidney (1973), Desjarlais y Throop (2011) o Ram y Houston (2015)— nos sirve para terminar de explicar por qué este procedimiento del método trascendental, más allá de quedar obsoleto desde la perspectiva existencial de Heidegger, puede ser ignorado ya sea en el plano empírico o en el fenomenológico: no solo si se atienden precisamente los principios metodológicos de la fenomenología trascendental tal como son elaborados por Husserl (Zahavi 2019b), sino también si se ve la *epojé* en el contexto de la totalidad de la obra husserliana (San Martín 1992, 2008).

Las variantes de antropología fenomenológica, esto es, antropologías empíricas fenomenológicamente informadas, están directamente relacionadas con el trabajo de los siguientes fenomenólogos: William James, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice

Merleau-Ponty, Alfred Schutz, Peter L. Berger y Thomas Luckmann, Wilhelm Dilthey, Hans-Georg Gadamer, Hannah Arendt, Edith Stein, Jacques Derrida, Emmanuel Levinas, Paul Ricoeur y Jean-Paul Sartre (Desjarlais y Throop 2011; Jackson 2015). Desjarlais y Throop, en su influyente artículo, definen cinco corrientes fenomenológicas según los autores mencionados: James y Dewey son identificados como pragmatistas; Dilthey, Gadamer, Ricoeur como hermenéutas; Derrida como deconstructivista; entre las perspectivas asociadas a las etnometodologías se citan Harvey Sacks y Harold Garfinkel; mientras que Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Schutz, Arendt, Stein y Levinas son todos ellos identificados de una u otra forma como pertenecientes a ‘aproximaciones fenomenológicas y existencialistas’ (Desjarlais y Throop 2011, p. 88).

A partir de estas corrientes fenomenológicas Desjarlais y Throop (2011) establecen tres subtipos de antropología (empírica) fenomenológica: existencial, cultural y crítica, a las que Pedersen (2020) añade una cuarta variante, que etiqueta como ‘de la edad de piedra’ (*Stone-age phenomenology*) —enfocada en un “modo particular de antropología” que tiene como “objeto principal” estudiar “individuos que dominan una o más técnicas materiales” para “procurar recursos” naturales mediante actividades como “la caza, la tejeduría, la pesca o la carpintería” (Pedersen 2020, p. 618, trad. del a.)²⁸⁸. Además, Pedersen (2020) señala con acierto que Desjarlais y Throop (2011) “no ofrecen explicación sobre el criterio para su tipología” ni tampoco para la “elección de la etiqueta para cada tipo” (Pedersen 2020, p. 611, trad. del a.)²⁸⁹. Así, preferimos la interpretación crítica de Pedersen (2020) en torno a los criterios que guían la clasificación de Desjarlais y Throop (2011), debido a la sistematicidad con la que aquel establece las diferentes tipologías de antropología fenomenológica —centrándonos mayormente en las variantes cultural y existencial, por afinidad con esta investigación.

Con la denominación ‘cultural’ o ‘culturalista’, Pedersen se refiere al “trabajo de fenomenólogos culturales”²⁹⁰ que, como Thomas Csordas o Steven Feld —el primero

²⁸⁸ Orig.: « [...] a distinct and popular mode of anthropology, whose primary object is individuals, who master one or more material crafts or resource-procuring skills, including hunting, weaving, fishing, carpentry, and so forth. » (Pedersen 2020, p. 618).

²⁸⁹ Orig.: « Desjarlais and Throop (2011) [...] do not provide an explanation of the criteria behind their typology, including the label chosen for each type. » (Pedersen 2020, p. 611).

²⁹⁰ Aquí creemos más conveniente tal vez la denominación ‘antropólogos fenomenológico-culturales’, puesto que estos autores provienen del campo de la antropología, publican en revistas del ramo de las Ciencias Sociales y no en Humanidades —categorías ciertamente en entredicho hoy en día, pero que siguen vigentes a nivel institucional, si bien con menor rigidez que en décadas pasadas— y, por tanto, teniendo

autor clave, en el presente capítulo, para desarrollar la noción de corporización, mientras el segundo destaca por sus investigaciones en acustemología (*acoustemology*)²⁹¹— aplican la fenomenología a la investigación antropológica de “objetos y temas clásicamente ‘culturales’, incluyendo el estudio de mitos y rituales”, proyecto enmarcado en la tradición de la antropología cultural norteamericana “heredera” de “[Franz] Boas y [Clifford] Geertz” (2020, p. 615, trad. del a.)²⁹². Pedersen (2020) identifica varias consecuencias en la aplicación de la fenomenología que da lugar a esta tipología cultural de antropología fenomenológica. Dos de ellas pueden ser entendidas como virtudes, puntos fuertes o habilidades de la fenomenología para, por un lado, poner en valor las cualidades preobjetivas de la experiencia y, por otro, suspender o poner entre paréntesis los propios prejuicios culturales del antropólogo, concretamente mediante una forma de epojé ‘etnográfica’ —noción que cuyo rigor analizaremos críticamente y de forma breve hacia el final del presente subepígrafe.

Así, Pedersen ejemplifica la primera ventaja que conlleva aplicar la fenomenología en estudios etnográficos mediante el trabajo de Csordas (1990), quien no pretende analizar la “función social de la glosolalia” en el “compromiso religioso” de grupos pentecostales, ni tampoco estudiar el *don de lenguas* como un “acto de habla ritual, o qué estados mentales lo acompañan”, sino como fenómeno “corporizado de pensamiento no-verbal” que sucede “en un momento fenomenológico previo a la distinción entre mente y cuerpo, una distinción que es en parte contingente al poder objetivante del lenguaje natural” (Csordas citado en Pedersen 2020, pp. 615-616, trad. del a.)²⁹³. La segunda ventaja es ejemplificada mediante el trabajo de Feld (1982, 1996) quien propone “combinar la fenomenología social” con “una hermenéutica de lugar” para

grandes conocimientos teóricos y prácticos de antropología parten de ella hacia la fenomenología en busca de inspiración metodológica —dibujando una trayectoria similar a la que esta tesis pretende.

²⁹¹ Véase en la bibliografía, Feld (1982) su influyente libro *Sound and Sentiment*.

²⁹² Orig.: « [...] what characterizes the work of cultural phenomenologists is that their work tends to focus on quintessentially “cultural” objects and topics, including the study of myths and rituals. In that sense, cultural phenomenology is an heir to the classic project of (American) cultural anthropology in the tradition of Boas and Geertz. » (Pedersen 2020, p. 615). Ciertamente Geertz fue uno de los primeros antropólogos en mirar hacia la fenomenología, hecho que constata Pedersen (2020) y en el que profundizaremos más adelante al ver las diferencias entre la ‘descripción densa’ (*thick description*) de aquel y la descripción fenomenológica.

²⁹³ Orig.: « [...] Csordas (1990, p. 24) makes clear that he is not interested in “what social function glossolalia serve[s] in religious commitment or as a ritual speech act, or by what mental states it is accompanied”. [...] [But] as an “embodiment of nonverbal thought” (Csordas 1990, p. 26) [...] taking “place at a phenomenological moment prior to distinction between body and mind, a distinction that is in part contingent on the objectifying power of natural language” (*idem*). » (Csordas citado en Pedersen 2020, pp. 615-616).

poner entre paréntesis la preconcepción occidental de la centralidad de la visión y así estudiar la sensorialidad de los Kaluli en Papúa Nueva Guinea quienes, en lugar de priorizar la visión sobre el resto de sentidos, conceden a las sensaciones acústicas un lugar primordial en “mundos de la vida” que se desarrollan en bosques de densa floresta (Feld citado en Pedersen 2020, p. 616, trad. del a.)²⁹⁴. Por otro lado, para Pedersen estas dos habilidades ofrecidas por la fenomenología no han conseguido solventar sino ahondar en una forma de “culturalismo” que se puede enmarcar en la “crisis de representación de los años setenta y ochenta”, y que manifiesta su “relativismo cultural” mediante diversas formas de fetichismo que tienden a “exotizar” al Otro y exaltar “la otredad cultural”, es decir, “resaltar las diferencias en una pluralidad de culturas” además de “elevar” la propia noción de “Cultura (en singular)” (*ibid.*, 617, trad. del a.)²⁹⁵.

En cuanto a la influencia de la fenomenología existencialista en la antropología fenomenológica, Pedersen identifica “el énfasis central asignado a la dimensión intersubjetiva de la experiencia humana en oposición a las experiencias de sujetos singulares” como uno de los rasgos centrales que diferencia esta de otras fenomenologías como, por ejemplo, la ya comentada de ‘la edad de piedra’ (2020, p. 621, trad. del a.)²⁹⁶. A su vez, Pedersen identifica una “actitud normativa y moralizante sin reservas” que toma forma mediante un “dogma nuclear” que establece la “primacía de la denominada ‘realidad vivida’ sobre los denominados ‘modelos conceptuales’”, como si ese “anti-intelectualismo” fuese, a juicio de Pedersen, pretensión exclusiva de la antropología fenomenológica existencialista (*ibid.*, 622, trad. del a.)²⁹⁷. En línea con este

²⁹⁴ Orig.: « To capture the centrality of acoustic sensations in the “life-worlds of Kaluli people” Feld (1996) [...] proposes to combine “social phenomenology” with a “hermeneutics of place.” Only via such a decentering of Western visualism will we as anthropologists be able to understand Kaluli “acoustemology” [...]. » (Feld citado en Pedersen 2020, p. 616).

²⁹⁵ Orig.: « In spite of these advantages, cultural phenomenology [...] faces the same charge that all cultural anthropological analyses have been confronted with since the onset of the “crisis of representation” in the late 1970s and early 1980s, namely *culturalism*. [...] But exoticism is not the only fetishization of culture that may be said to be at work among the cultural phenomenologists. In addition to its cultural relativist highlighting of differences within a plurality of cultures, there is also a tendency toward an elevation of Culture (in the singular). » (Pedersen 2020, p. 617).

²⁹⁶ Orig.: « One crucial such difference lies in the central emphasis allotted to the intersubjective dimension of human experience as opposed to the experiences of singular subjects, which tend to be the primary focus for the stone-age phenomenologists. » (Pedersen 2020, p. 621).

²⁹⁷ Orig.: « [...] a good illustration of a core phenomenological dogma, namely the purported epistemological (and, crucially, ethical) primacy of so-called “lived reality” over so-called “conceptual models”. [...] What distinguishes the existentialist anthropologists from at least some of their phenomenological peers, however, is the unapologetically normative and moral(izing) strand in their work. » (Pedersen 2020, p. 622).

normativismo, en la antropología existencialista puede reconocerse, según Pedersen, un cierto ‘universalismo’ derivado de la influencia de su contraparte fenomenológica, que diferencia a esta del relativismo cultural presente en la antropología fenomenológica culturalista. Este universalismo se materializa en el emparejamiento ‘transcultural’ de nociones como experiencia y sufrimiento, dolor o violencia; temas antropológicos otrora olvidados cuyo “estudio etnográfico [...] ha avanzado significativamente” mediante “la antropología existencialista” (*ibid.*, 624, trad. del a.)²⁹⁸.

Según Pedersen, este universalismo, unido a los rasgos existencialistas que fundamentan las elaboraciones de este tipo de antropología fenomenológica, “permite supuestamente circunvalar cosificaciones abstractas como ‘sociedad’ y ‘cultura’ mientras se retiene, tal como se proclama, la irreductibilidad de las dimensiones sociales y culturales de la vida humana” (Pedersen 2020, p. 623, trad. del a.)²⁹⁹. Derivado de este “*universalismo existencial*”, Pedersen identifica a su vez un cierto “*funcionalismo*” evidenciado en la “suposición de que la gente en todos lados busca ajustar su mundo al mundo en general”, dando como resultado la presunción de que la “preocupación humana” por tener un “control sobre la relación y el equilibrio entre estos mundos” es un universal (Jackson citado en Pedersen 2020, p. 626, trad. del a.)³⁰⁰. Pedersen enlaza este “funcionalismo simbólico” con “una antropología (en el sentido filosófico de ‘teoría de lo humano’), cuya genealogía puede remontarse a Malinowski, Evans-Pritchard o Geertz”, y que Malinowski formuló como “una teoría mayormente tácita pero consistentemente psicológica (o ‘psicologizante’)” que preconizaba “sujetos [que] afectados por la ansiedad” buscaban “certidumbre existencial” (*idem*, trad. del a.)³⁰¹ — en breve comentaremos en profundidad la omisión de Pedersen (2020) en relación con una de las más brillantes aportaciones de la corriente existencial, esto es, la atención hacia

²⁹⁸ Orig.: « [...] existentialist anthropology has significantly advanced the ethnographic study of a number of important phenomena and problems, such as, for instance, pain and violence. » (Pedersen 2020, p. 624).

²⁹⁹ Orig.: « We see here how the twin concepts of “experience” and “suffering” allow the existentialist phenomenologists to bypass purportedly abstract reifications like “society” and “culture,” while retaining, it is claimed, the irreducibly social and cultural dimensions of human life. » (Pedersen 2020, p. 623).

³⁰⁰ Orig.: « [...] one detects a simultaneously universalist and functionalist “assumption that people everywhere seek to adjust their world to the world at large [so] that . . . control over the relationship and balance between these worlds is a central human preoccupation”. » (Jackson citado en Pedersen 2020, p. 626).

³⁰¹ Con respecto a la cita anterior, y en elaboración original: « Here, we are faced with an anthropology (in the philosophical sense of “theory of the human”), whose genealogy can be traced back to Malinowski, Evans-Pritchard, Geertz, and other “symbolic functionalists” [...]. Recall that Malinowski [...] operated with a largely tacit but consistently psychological (or psychologizing) theory of anxiety-ridden subjects in pursuit of existential certainty. » (Pedersen 2020, p. 626).

la corporalidad vivida o mundana, existenciarlo fundamental para poder interpretar la antropología fenomenológica como antropología (empírica) de la corporalidad y la corporización.

Por último, la antropología fenomenológica en su variante ‘crítica’ es capaz de “mitigar” una de las carencias apuntadas por parte de las ciencias sociales cuando la fenomenología opera en ellas —“es decir, la atención a las asimetrías de poder y otras relaciones, dinámicas y estructuras hegemónicas”—, labor que lleva a cabo mediante el análisis “explícitamente combinado” de los “fenómenos político-económicos a gran escala” en cuyo marco es integrado “el enfoque a pequeña escala de la fenomenología clásica” (Pedersen 2020, p. 627, trad. del a.)³⁰². A pesar, sin embargo, de la virtud de “superar” la tradicional ausencia de análisis en torno a las diferentes manifestaciones materiales del poder, “mientras retiene la base fundamental de la fenomenología en las llamadas experiencias vividas y los mundos intersubjetivos de seres humanos individuales”, las diferentes antropologías fenomenológicas que Pedersen tipifica, incluyendo la variante crítica, tienden a un “humanismo esencialista”, pues “aceptan la asunción más o menos tácita de que la realidad etnográfica está dividida en una serie *aprioris* ontológicos, que incluyen lo ‘local’ y lo ‘global’, lo ‘concreto’ y lo ‘abstracto’” (*ibid.*, 628-630, trad. del a.)³⁰³. El riesgo inherente a estas “presunciones metafísicas y binarismos” está en “reproducir y reafirmar la mismas hegemonías y asimetrías político-económicas que la fenomenología crítica” pretende “desestabilizar en primer lugar” (*ibid.*, 630, trad. del a.)³⁰⁴.

³⁰² Orig.: « [...] so-called large-scale political-economic phenomena and institutions are explicitly combined with the small or micro-scale focus of classic phenomenology. In doing so, the critical phenomenologists seek to mitigate for one of the most common objections raised against phenomenology by social scientists (see, for example, Bourdieu 1977), namely its lacking focus on power asymmetries and other hegemonic relations, dynamics, and structures. » (Pedersen 2020, p. 627).

³⁰³ Orig.: « [...] the explicit purpose of overcoming the aforementioned “power-blindness” of traditional (cultural, stone-age, as well as existential) phenomenology, while retaining phenomenology’s fundamental grounding in the so-called lived experiences and intersubjective worlds of single human beings. [...] Another, more general version of this humanist essentialism is the tendency among phenomenological anthropologists in general and the ‘critical’ variant in particular to accept the more or less tacit assumption that the ethnographic reality is divided into a number of a priori ontological domains and scales, including the “local” and the “global,” the “concrete” and the “abstract,” [...] » (Pedersen 2020, p. 630).

³⁰⁴ Orig.: « The problem about operating with these and other more or less tacit metaphysical assumptions and binaries is that there is a risk of reproducing and reaffirming the same sociocultural hegemonies and political-economic asymmetries, which the critical phenomenologists set out to critically unpack and destabilize in the first place. » (Pedersen 2020, p. 630).

En definitiva, Pedersen enmarca la incursión transversal —en el esquema académico-institucional— de las diferentes fenomenologías provenientes de las Humanidades —que en las Ciencias Sociales y, concretamente, en la antropología, dan lugar a sus ramas fenomenológicas— en el “contexto de la ampliamente discutida crisis de la representación” que tuvo lugar “a finales de los ochenta y durante los noventa” (Katz y Csordas citados en Pedersen 2020, p. 631, trad. del a.)³⁰⁵. Esta crisis de representación³⁰⁶ y el “subsecuente giro ontológico que comenzó a ganar tracción en el Reino Unido [...] más o menos una década después [...] fue una parte de la necesaria ruptura con las ‘grandes narrativas’” (*idem*, trad. del a.)³⁰⁷.

De esta forma, “como resultado de la puesta entre paréntesis de la búsqueda positivista en torno al lenguaje desconectado y el conocimiento científico objetivo”, la fenomenología, al enfatizar “las relaciones sociales del etnógrafo (*fieldworker*)” y presentarlas como “una fuente legítima (e incluso superior) de discernimiento antropológico”, según Pedersen, “pareció permitir el renacimiento de la aspiración ‘malinowskiana’ en torno a captar el punto de vista del nativo, pero mediante una forma reflexiva y teóricamente reforzada” (*ibid.*, 632, trad. del a.)³⁰⁸. En su crítica a la forma en que la fenomenología es implementada en la antropología, Pedersen propone volver al ‘giro ontológico’, es decir, al último lugar común entre este y la fenomenología, esto es, “el no-representacionalismo y la crítica al logocentrismo” a partir del cual ambas “separan sus caminos” (*ibid.*, 633, trad. del a.)³⁰⁹.

Ahora bien, veremos que esa vuelta al giro ontológico que Pedersen (2020) propone no parece tener mucho que ver con el acaecido en la fenomenología a causa de

³⁰⁵ « According to Katz and Csordas (2003, p. 277), “in the late 1980s and 1990s, an opening for phenomenology appeared in the context of the much-discussed crisis of representation”. » (Pedersen 2020, p. 631).

³⁰⁶ Crisis cuyo reconocimiento y difusión suele condensarse en la publicación, en 1986, del influyente *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* editado por James Clifford y George E. Marcus, como ya se ha referenciado en otros lugares de la tesis.

³⁰⁷ « [...] the interest in phenomenology that was so prevalent back in the 1990s, and the subsequent turn to ontology, which began to gain traction in the United Kingdom and Scandinavia a decade or so later, [...] was part of a necessary break with “grand narratives” [...]. » (Pedersen 2020, p. 631).

³⁰⁸ « [...] as a result of phenomenology’s bracketing of the positivist quest for detached language and objective scientific knowledge, [...] [and] by foregrounding the ethnographic fieldworker’s own social relations in the field as a legitimate (indeed, a superior) source of anthropological insight [...] phenomenology in its various anthropological guises [...] seemed to allow for the rebirth of the Malinowskian aspiration to grasp the native’s point of view, but in a theoretically beefed-up, methodologically reflexive form. » (Pedersen 2020, p. 632).

³⁰⁹ « [...] it also in this shared nonrepresentationalism and critique of logocentrism that the two projects, phenomenology and the turn to ontology, depart on separate paths. » (Pedersen 2020, p. 633).

la aparición de la analítica existencial de Heidegger que referíamos en el subepígrafe anterior. Como veremos, esta podría ser una de las razones por las que Pedersen olvida mencionar una de las principales aportaciones de la fenomenología hermenéutica de Heidegger. Nos referimos a la preobjetividad operativa de la experiencia corporal mundana, que Merleau-Ponty desarrolla mediante la noción de cuerpo propio o vivido, como veremos en la siguiente sección, y que ocupa hoy día un lugar central en cualquier antropología empírica (ya sea sociocultural, visual, sensorial o fenomenológica), así como en nuestra metodología etno-fílmica que desarrollamos en el último capítulo de esta tesis. Por tanto, con el fin de poder identificar en qué diverge su postura de la defendida en esta investigación, veamos a continuación qué entiende Pedersen por giro ontológico y, en concreto, qué argumentos fenomenológicos fundamentan su postura.

El giro ontológico ofrece, según Pedersen, una metodología que pasa por emplear la *epojé* para poner entre paréntesis o “cuestionar los dogmas que apuntalan el proyecto de la antropología fenomenológica”, lo que incluye “contrastes profundamente arraigados entre lo cuantitativo y lo cualitativo, lo corporal y lo mental, lo subjetivo y lo objetivo y, sobre todo, lo concreto y lo abstracto” (Pedersen 2020, p. 639, trad. del a.). El giro ontológico de Pedersen, que él mismo define, como una “versión radicalizada de antropología fenomenológica” quiere ser —de igual forma que la antropología filosófica de San Martín que veremos en breve³¹⁰— una forma de “explorar las condiciones de posibilidad del conocimiento antropológico” que, por un lado, pueda “comprender el potencial de la antropología para desplegar el método de la puesta entre paréntesis fenomenológica” y, por otro, sea capaz de superar las “dudosas divisiones ontológicas entre ‘mundos de la vida concretos’ y ‘conceptos abstractos’” (*ibid.*, 633, trad. del a.)³¹¹ o, expresado de otra forma, la supuesta preeminencia que las diferentes versiones de antropología fenomenológica otorgan a lo experiencial sobre lo teórico. En otras palabras, según Pedersen, las diferentes aplicaciones de la *epojé* trascendental en la antropología

³¹⁰ A esto se refiere San Martín (2013) cuando afirma que la antropología filosófica debe ocuparse de analizar los presupuestos que hacen válido un conocimiento, o determinados procesos de generación de conocimiento. Desarrollar con cita específica de San Martín. Además, ver en qué otras obras San Martín enuncia esta función de la antropología filosófica.

³¹¹ Orig.: « It is just in this sense, I propose, that the OT can be conceived of as a radicalized version of phenomenological anthropology [...] Whereas, as we saw, each of the four varieties of phenomenological anthropology in their own way fails to realize anthropology’s potential for deploying the method of phenomenological bracketing to explore the conditions of possibility for anthropological knowledge [...] [y, así, superar] dubious ontological divisions between “concrete life-worlds” and “abstract concepts”. » (Pedersen 2020, p. 633).

fenomenológica, como por ejemplo la ‘epojé etnográfica’, no son capaces de superar ciertas preconcepciones establecidas en las diferentes variantes de antropología fenomenológica debido a que, precisamente, no son capaces de poner en cuestión, o entre paréntesis, la forma de conocimiento antropológico en sí.

Cabe subrayar que Pedersen desarrolla el “giro ontológico” desde una perspectiva husserliana trascendental, esto es, insiste el danés, como “examen crítico de las condiciones de posibilidad para el conocimiento antropológico” y, por tanto, se concentra en la cuestión de “cómo piensan los antropólogos” (2020, pp. 634-635, trad. del a.)³¹². Por tanto, la perspectiva desde la que Pedersen desarrolla sus críticas está clara, tal como expresa en al menos dos ocasiones; primero, al referir que “el giro ontológico se acerca a cumplir el proyecto trascendental (en el sentido dado por Husserl)” (*ibid.*, 633, trad. del a.)³¹³; y más adelante, al indicar que “el giro fenomenológico no solo puede, sino que de hecho debe ser entendido como una forma de fenomenología en el sentido husserliano” (*ibid.*, 640, trad. del a.)³¹⁴.

Sin pretender restar ni un ápice de valor a la perspectiva de Pedersen, que se comprenderá mejor al ahondar próximamente en los principios operativos de la antropología (fenomenológicamente informada) de la corporalidad, cabe destacar dos aspectos sobre su postura. Primero, hoy en día está ampliamente aceptado que el giro ontológico que refiere Pedersen no es efectuado por la fenomenología trascendental de Husserl, sino por fenomenología hermenéutica de Heidegger (Lozano 2004, Hoyos Vásquez 2014, Estrada Villa 2017), quien al preguntarse precisamente por la cuestión del ser —si bien no de la manera en que la metafísica clásica lo hacía, sino volviendo al fenómeno experiencial en sí mismo del existir—, ofrece las claves para una posmetafísica (re)fundada en el ser-en-el-mundo, como hemos visto siguiendo a Rodríguez Suárez (2012b, 2016, 2019). Segundo, Pedersen (2020) se basa en una interpretación restrictiva de la fenomenología trascendental de Husserl, pues asume una perspectiva que tal vez no haga justicia a la profundidad del proyecto fenomenológico husserliano. En este sentido, hemos visto que San Martín (2008) alertaba que, si uno se centra exclusivamente en la

³¹² « OT is first of all concerned with how anthropologists think. [...] OT is a critical examination of the conditions of possibility for anthropological knowledge. » (Pedersen 2020, pp. 634-635).

³¹³ « OT comes closer to fulfilling this transcendental (in Husserl’s sense) project. » Pedersen (2020, p. 633).

³¹⁴ « OT not only can but in fact really should be understood as a form of phenomenology in Husserl’s sense. » (Pedersen 2020, p. 640).

parte de la obra de Husserl que da preeminencia a la fenomenología trascendental —y con ella, las nociones de epojé y reducción propias del método trascendental—, se corre el riesgo de perder de vista el horizonte de conocimiento y comprensión del ser humano que supone la noción de ‘mundo de la vida’ (*Lebenswelt*) que Husserl trata principalmente en *La Crisis* (2008 [1936]).

Evidencia de la interpretación restrictiva de la fenomenología trascendental de Husserl, es la insistencia de Pedersen en interpretar la epojé como fin, es decir, como una suspensión de los prejuicios, teorías preconcebidas y hábitos de pensamiento, o alternativamente, como una suspensión de la actitud natural en la que operamos preobjetiva y cotidianamente en el mundo de la vida y mediante la que damos por sentada la existencia del mundo de forma independiente a su aprehensión mental, en lugar de como un medio o procedimiento que ‘revela el sentido trascendental de la vida humana’, según San Martín (1992, pp. 71-72). En todo caso, resulta interesante que la aplicación de algún tipo de epojé por parte de Pedersen (2020) no sea un hecho aislado en la tradición de la antropología fenomenológica empírica que se remontar a los setenta (Jackson 1996).

Desde que Bidney inaugurase la aplicación de la fenomenología en la antropología sociocultural (Jackson 1996), vemos que se incorpora a la antropología fenomenológica un tipo de epojé denominada *etnocéntrica* (Bidney 1973, p. 137). Décadas después, Jackson se refiere a la epojé como un necesario ‘relativismo práctico’ (1996, p. 10-15); posteriormente, Desjarlais y Throop la consideran como epojé ‘etnográfica’ (2011, p. 88-89); mientras que, en Ram y Houston (2015) la epojé se menciona de una u otra forma en múltiples ocasiones³¹⁵; y finalmente, hemos visto que Pedersen (2020, p. 610, 631-636) la adjetiva alternativamente como epojé ‘antropológica u ontológica’. Cabe clasificar estas menciones a la epojé en dos grupos: por un lado, la de Jackson (1996), las presentes en Ram y Houston (2015) y la de Pedersen (2020), que tratan de suspender la actitud teórico-objetiva. Por otro lado, las menciones a la epojé etnocéntrica o etnográfica en Bidney (1973) y Desjarlais y Throop (2011), se refieren a la suspensión de la ‘actitud cultural’ propia del investigador a la hora de estudiar el mundo de la vida de otras culturas.

En el primer caso, mientras Jackson (1996) y las menciones en Ram y Houston (2015) refieren una epojé fenomenológica, Pedersen (2020) la denomina ‘antropológica

³¹⁵ Véase en Ram y Houston (2015), Throop (pp. 75-76), Fisher (pp. 155, 170-171); Houston (pp. 283-286, 300).

u ontológica’, si bien todas ellas apuntan a la suspensión de las teorías preconcebidas y hábitos de pensamiento. Pues bien, cabe cuestionar dos aspectos; comencemos por el más sencillo. La suspensión de juicio teórico que refieren estos autores debe referirse, en lugar de las epojés fenomenológicas (psicológica y trascendental), a la epojé de las ciencias objetivas que Husserl elabora en *La Crisis*, es decir, en referencia a la suspensión de la actitud teórico-objetiva o naturalista (propia de las ciencias naturales) que debe ser evitada en las ciencias sociales y humanas, según San Martín (2008, 1992). El segundo aspecto por considerar, relacionado con el anterior, es que precisamente la epojé de las ciencias objetivas no es una epojé fenomenológica —de nuevo, las epojés fenomenológicas son la psicológica y la trascendental (San Martín 2008, 1992; Zahavi 2019b). Según Zahavi, ni la epojé ni la reducción fenomenológicas (ni psicológicas ni trascendentales)³¹⁶ tienen cabida como tales en las ciencias empíricas —en breve haremos también un comentario con respecto a la epojé de las ciencias objetivas—, pues no solo ambas están intrínsecamente relacionadas de forma que sin la epojé psicológica no se puede llegar a la epojé trascendental, sino que ambas técnicas operan en el plano fenomenológico con el fin de, precisamente, ‘revelar la correlación constitutiva entre mente y mundo, y no uno o el otro’ (2019b, p. 268). Por tanto, probablemente, esta insistencia en la epojé por parte de algunos autores actuales se deba al profundo anhelo objetivista que todavía perdura en las ciencias sociales o humanas.

Con respecto al segundo caso, puesto que la epojé etnocéntrica de Bidney sirve de paradigma para el resto de ejemplos, veamos brevemente que este defendía que, para estudiar el mundo de la vida de una determinada comunidad, “el antropólogo cultural”, entendido en su sentido tradicional, debe trascender solo sus propios prejuicios culturales y, por tanto, “no practica una epojé etnocéntrica total, puesto que hacerlo le sacaría del negocio”; es decir, que realizaría “sólo una epojé o reducción parcial al suspender su

³¹⁶ Véanse algunos trabajos de Javier San Martín para una aclaración pormenorizada, que escapa a los intereses directos de esta tesis, de los diferentes tipos de reducción y sus respectivas epojés, esto es, la de las ciencias objetivas de *La Crisis* que supone la suspensión de toda actitud teórico-objetiva (San Martín 1992, pp. 24, 48); la psicológica, al servicio de una fenomenología crítica que solo es paso previo y condición de posibilidad de una fenomenología trascendental (San Martín 2013, p. 66, 2019b, p. 265); y la epojé y reducción fenomenológicas o trascendentales, al servicio de una fenomenología trascendental (San Martín 2008, pp. 60-73, 108-111). San Martín (2016, pp. 21-22) distingue además entre la actitud naturalista (propia del objetivismo) y la actitud natural (propia de nuestra operatividad preobjetiva en el mundo de la vida), que Husserl pretende poner en suspenso mediante la epojé de las ciencias objetivas, y la epojé trascendental, respectivamente; y la actitud personalista (propia de las ciencias sociales y las humanidades, que podríamos denominar también ‘intersubjetivas’ o ‘interpretativas’).

propia cultura etnocéntrica para intuir mejor el mundo de la vida etnocéntrico de otra cultura” (Bidney 1973, p. 137, trad. del a.)³¹⁷. En nuestra opinión, bastaría asimilar el antropólogo cultural que refiere Bidney, con el antropólogo en actitud de trabajo de campo, es decir, el antropólogo en actitud de etnógrafo, aquella perspectiva necesaria para ser observador participante de un mundo que en principio le es ajeno y que pretende comprender mediante la interpretación de la significación de sus prácticas, rituales e instituciones culturales; es decir, una actitud personalista que incluya, como mínimo, una actitud abierta, sensible y reflexiva que le permita no juzgar ni jerarquizar mientras está en el trabajo de campo, a la vez que da cuenta del proceso corporizado, sensorial e intersubjetivo de aprendizaje y compartición del mundo de la vida de sus colaboradores. Por tanto, cabe concluir que este uso de la *epoché* en modalidad ‘etnocéntrica o etnográfica’ solo se parece a las *epochés* fenomenológicas en cuanto al ‘poner entre paréntesis’, pero no cuanto al *qué* poner entre paréntesis. En definitiva, Zahavi plantea que, si acaso, debemos cambiar de perspectiva asumiendo una actitud personal o personalista, propia de las ciencias sociales (2019b, p. 267).

En conclusión, reinterpretar las *epochés* fenomenológicas (nos referimos a la psicológica y la trascendental) como si su objetivo fuese “suspender nuestras diversas presuposiciones teóricas [...] poner entre paréntesis [...] nuestras ideas preconcebidas, nuestros hábitos de pensamiento, nuestros prejuicios” es una interpretación que está “equivocada” (Zahavi 2019b, p. 269, trad. del a.)³¹⁸ —en todo caso, la *epoché* de las ciencias objetivas es la que sirve al sujeto investigador para neutralizar la actitud naturalista o teórico-objetiva (de las ciencias naturales) y adoptar una actitud personalista propia del ejercicio de las ciencias sociales o humanas (San Martín 2016, p. 21-22). Según Zahavi, el problema surge al mezclar “la contribución específica de la *epoché* (suspender la tesis general de la actitud natural) con un rechazo más general de la especulación y la explicación en favor de la descripción” como si “esta preocupación con la descripción” obligase necesariamente al “uso de la *epoché* y la reducción

³¹⁷ « [...] the cultural anthropologist does not practice total ethnocentric *epoché*, since to do so would put him out of business. The anthropologist performs only a partial *epoché* or reduction in suspending his own ethnocentric culture the better to intuit the ethnocentric life-world of another culture. » (Bidney 1973, p. 137).

³¹⁸ Orig.: « Both interpretations are widespread, and [...] both are wrong. [...] The aim of the *epoché* is to suspend our various theoretical presuppositions. What we have to bracket is our preconceived ideas, our habits of thought, our prejudices and theoretical assumptions. » (Zahavi 2019b, p. 269).

fenomenológicas” (2019b, p. 269, trad. del a.)³¹⁹. En todo caso, cabe recordar que, si bien Zahavi aboga por la inutilidad de la aplicación de procedimientos trascendentales, como la epojé o la reducción, en disciplinas empíricas (2019b, p. 266-271), si hay una razón fundamental que destaca por encima de todas, y que explica que Heidegger o Merleau-Ponty no empleasen la epojé ni la reducción, ni trascendentales ni psicológicas (Zahavi 2019b, p. 260), es la aparición en escena de la analítica existencial de Heidegger que reinterpreta hermenéuticamente la intencionalidad superando la relación sujeto-objeto a la hora de tematizar fenomenológicamente la experiencia preobjetiva (Rodríguez Suárez 2019, p. 192), como veremos en el siguiente subepígrafe.

En todo caso, cabe remarcar, por un lado, que a pesar de que Pedersen (2020) circunscribe las elaboraciones de Csordas al campo de la fenomenología cultural, en esta tesis no nos interesan los nexos de su antropología fenomenológica con objetos típicamente ‘culturales’ sino sus desarrollos sobre la preobjetividad de la experiencia corporizada. Esta lectura alternativa de Csordas nos permite emplear las nociones de lo preobjetivo y el ser-en-el-mundo como alternativas a la representación (escrita o audiovisual) del conocimiento antropológico —gracias a las cualidades inherentemente experienciales, en el sentido de precomprensivas que el cine atesora. Además, debido a que esta investigación doctoral no tiene afán clasificatorio ni está interesado en estructuras en relación con sus objetos de estudio, la perspectiva culturalista en sí no será tomada en cuenta. Es decir, las elaboraciones de Csordas (1990, 1994) en torno a la corporización serán tenidas en cuenta, pero no para ahondar en la antropología cultural sino para aplicar la corporización a la metodología etno-fílmica que se terminará por sustanciar, junto a la metodología de la etnografía sensorial de Pink (2015), y la corporalidad y la ritmicidad en Laplantine (2014), en el capítulo correspondiente a la metodología.

Por otro lado, algunos autores como Ram y Houston (2015) o Jackson (1996) defienden que, a pesar de la heterogeneidad de las perspectivas en fenomenología, esta presenta una serie puntos en común que hacen que los antropólogos fenomenológicos

³¹⁹ Orig.: « It conflates the specific contribution of the epoché (to suspend the general thesis of the natural attitude) with a more general rejection of speculation and explanation in favour of description. But it is wrong to see this preoccupation with description (even in the careful description of psychological states) as something that specifically mandates the introduction and use of the phenomenological epoché and reduction. » (Zahavi 2019b, p. 269).

hayan consensuado —si bien de forma inestable y en continuo debate— una serie de principios fenomenológicos que las diferentes perspectivas presentan en común y que tienen importantes consecuencias metodológicas aplicables a la antropología y la etnografía en torno a tres conceptos clave, según Ram y Houston, “el cuerpo, el mundo y la subjetividad” como “relación integral” (2015, p. 7, trad. del a.)³²⁰. Al igual que Kalpana Ram y Christopher Houston (2015), así como Dan Zahavi (2019a) —desde el campo de la fenomenología aplicada en psicología y otras ciencias cognitivas como la neurociencia— aquí nos centraremos en las nociones compartidas por los diferentes fenomenólogos, más que en las diferencias de perspectiva y de énfasis que sus propuestas presentan.

Con el fin de ir cerrando el presente subepígrafe, cabe hacer una última reflexión. Si enfocamos un poco más la mirada resulta que las diferentes aproximaciones a la fenomenología, tanto filosóficas como antropológicas, que hemos visto, estas pueden clasificarse en dos grandes grupos que se refieren a las dos grandes corrientes fenomenológicas que hemos comentado al inicio del presente capítulo³²¹. En este sentido, si descartamos las aproximaciones que se acogen a la fenomenología trascendental de Husserl es porque la antropología empírica fenomenológicamente informada por la analítica existencial de Heidegger ofrece una atención más adecuada a la preobjetividad de la experiencia corporizada que podemos aplicar a nuestra etnografía etno-fílmica. Por tanto, veamos ahora los principios operativos de la antropología fenomenológica, entre los que se incluye la corporalidad del ser-en-el-mundo de Heidegger según Rodríguez Suárez (2012b, 2016 y 2019), lo que además servirá como introducción para desarrollar, en el siguiente epígrafe, la aplicación antropológica que Csordas (1990, 1994) hace de la corporalidad y la corporización.

³²⁰ Orig.: « [...] permutations that occur in the relations between three key terms —body, world, and subjectivity. [...] Without a common and shared theoretical “habitus” —successively established by Husserl, Heidegger, and Merleau-Ponty— one that had already simultaneously redefined and brought all three key terms into an integral relationship. » (Ram y Houston 2015, p. 7).

³²¹ Véase el subepígrafe 2.1.1 *Breve aproximación a la fenomenología desde la antropología*.

2.1.3 La corporalidad como fenómeno preobjetivo y otros principios de la antropología fenomenológica

Como hemos visto, las dos corrientes fenomenológicas principales parten de que en toda vivencia se da, a nivel experiencial, una estructura preobjetiva o precomprensiva conformada por lo que la tradición filosófica considera entidades independientes (la conciencia, los otros y el mundo), y cuyas relaciones la Filosofía ha estudiado tradicionalmente por separado. Sin embargo, en palabras de Zahavi, “la fenomenología no está principalmente (o exclusivamente) centrada en la estructura de la mente. Más bien, el foco del análisis fenomenológico es la díada mente-mundo (o [...] la tríada yo-otros-mundo” (Zahavi 2019a, p. 15, trad. del a.)³²².

La forma que tiene la fenomenología de explorar esta tríada es en su interrelación constitutiva de la experiencia vivida. Si esta fluctúa entre la objetivación del mundo y de nosotros mismos y la operatividad prerreflexiva del ser-en-el-mundo, para siquiera atisbar una comprensión plena de las dimensiones del ser humano como ser *vivo*, corporizado e inmerso en una temporalidad a su vez multimodal, la fenomenología propone atender a ambos fenómenos, el preobjetivo (que interesa a la fenomenología hermenéutica y a la fenomenología husserliana vista en perspectiva) y el de objetivación (que interesa no solo a la fenomenología trascendental sino que también puede recibir aportaciones hermenéuticas de la analítica existencial como veremos en Csordas (1990, 1994)). Como ya se ha comentado nosotros atenderemos principalmente al cuerpo como fenómeno preobjetivo; sin embargo, al ser procesos en muchas ocasiones interrelacionados sin solución de continuidad entre ellos a nivel experiencial, será inevitable mencionar los fenómenos de objetivación, si bien de forma hermenéutica —en el último capítulo comentaremos claves metodológicas y estéticas que tratan de mantener la aprehensión, por parte del espectador, del documental resultante de una etno-filmación observacional, en el plano de la experiencia preobjetiva corporal y corporizada, sin que ello minusvalore

³²² « Phenomenology is not primarily focused (or even exclusively) focused on the structure of the mind. Rather, the proper focus of phenomenological analysis is the mind-world dyad (or [...] the self-other-world triad). » (Zahavi 2019a, p. 15).

los procesos de objetivación/reflexión que puedan darse en la experiencia de ver cine etnográfico de estilo observacional.

La fenomenología hoy en día no es considerada una empresa científica en términos positivistas, sino un análisis sistemático, interesado en la forma en que (pre)comprendemos experiencialmente el mundo como vivido y, partiendo de la premisa anterior, que atiende también a cómo se conforma la objetivación de lo vivido, de la experiencia precomprensiva. Ante esta doble tarea de la fenomenología, se hace necesario ahora presentar las consecuencias de aplicar la fenomenología a la antropología, que vienen a conformar dos principios básicos para la antropología fenomenológica: por un lado, la corporalidad como fenómeno preobjetivo, que introduciremos mediante el ser-en-el-mundo y el cuerpo propio, y veremos en profundidad en el siguiente epígrafe y, por otro lado, unos principios comunes a todos los tipos de antropología fenomenológica que acabamos de ver en el subepígrafe anterior, entre los que destaca el anti-intelectualismo como fundamento de toda tarea científico-antropológica. Así, antes de desarrollar los principios operativos generales de la antropología fenomenológica, trataremos de ofrecer una definición amplia o no restrictiva de la misma, para después virar la atención hacia la corporalidad y la corporización como fenómenos preobjetivos, lo que nos servirá de introducción, para ver en el siguiente epígrafe, los desarrollos de Csordas en torno a la aplicación en la antropología empírica del cuerpo propio, preobjetivo o vivido de Merleau-Ponty (1990) y del ser-en-el-mundo de Heidegger (1994) —además de las aportaciones relacionales entre uno y otro de Rodríguez Suárez (2012b).

La antropología fenomenológica podría definirse, por tanto, como aquella rama de la antropología que al emplear perspectivas y ontologías fenomenológicas realiza análisis antropológicos y etnográficos que exploran tanto la experiencia vivida en torno a la corporalidad, la intersubjetividad, la temporalidad o las emociones o el afecto, así como la conformación de la cultura y la socialidad mediante tales nociones. A su vez, cabe destacar que la noción de corporización supone un sustrato para aplicar el resto, por su capacidad para hilvanar las otras o, en otras palabras, por ser el sustrato mediante el que las otras se pueden dar, lo que Csordas (1990) refiere como el ‘suelo existencial de la cultura’. Como insisten Katz y Csordas, la antropología fenomenológica “está caracterizada por un énfasis en la corporización como el fundamento común para el reconocimiento de la humanidad del otro y la intermediación de la intersubjetividad” (2003,

p. 278, trad. del a.)³²³. En este sentido, debido a que la “propia subjetividad en sí es profundamente intersubjetiva” ciertos investigadores “han dado prioridad al concepto de intersubjetividad sobre el de subjetividad al tratar de dar sentido a las vidas y preocupaciones de la gente” (Desjarlais y Throop 2011, p. 91, trad. del a.)³²⁴. Esta intersubjetividad tiene a su vez una fundación en la corporalidad que, como veremos en breve, se puede aplicar al resto de tipos de antropología fenomenológica que hemos visto.

Por otro lado, cabe anticipar que, en la antropología fenomenológica, el principio de corporización que desarrollaremos en breve, va ligado a una revisión del modelo de objetividad. En este sentido, en *Phenomenology in Anthropology*, Ram (2015) elabora la revisión del modelo de objetividad auspiciado por la fenomenología en relación concreta con, y basado en, la corporización y situacionalidad del cuerpo en el mundo. Ram elabora esta relación entre corporización y modelo onto-epistemológico mediante el análisis de las aportaciones de Heidegger y Merleau-Ponty. Según Ram, ambos “hicieron innovaciones que son particularmente compatibles con las ciencias sociales”, pues no solo “su lenguaje es vital, [y] los modelos de socialidad que proponen son frescos”, sino que además en los desarrollos mediante los que tratan de “romper sus predecesores” queda patente “hasta qué punto permanecemos inconscientes” en torno al modelo onto-epistemológico occidental que usamos por costumbre y damos por sentado como punto de partida válido para las elaboraciones antropológicas (Ram 2015, p. 29, trad. del a.)³²⁵. Por ello, continúa Ram, “ambos filósofos rechazan un modelo de objetividad que requiere de alguna forma que el investigador trascienda su propia subjetividad, historia, y ubicación social” para proponer, en su lugar, que, en la investigación antropológica, dado que “sujeto y objetos son humanos”, esta “deba reconocer y trabajar con la particularidad corporización del investigador” como punto de partida (*ibid.*, 30, trad. del a.)³²⁶. Por ello,

³²³ « This cultural phenomenology is [...] characterized by an emphasis on embodiment as the common ground for recognition of the other’s humanity and the immediacy of intersubjectivity (Katz y Csordas 2003, p. 278).

³²⁴ Orig.: « [...] subjectivity itself is deeply intersubjective in nature. [...] some phenomenological anthropologists have given priority to the concept of intersubjectivity over that of subjectivity in trying to make sense of the lives and concerns of people. » (Desjarlais y Throop 2011, p. 91).

³²⁵ « Both Heidegger and Merleau-Ponty made innovations that are particularly compatible with the premises of the social sciences. [...] Their language is vital, the models of sociality they propose are fresh, and in bearing witness to the difficulties of breaking with their intellectual predecessors, we gain insight into the sense in which Western philosophy forms a potent tradition. [...] to the extent that we remain either unaware of this tradition, or go along with current tendencies to treat the power of tradition itself far too lightly [...]. » (Ram 2015, p. 29).

³²⁶ « Both philosophers also reject a model of objectivity that requires the inquirer to somehow transcend their own subjectivity, history, and social location, or leave all this behind as so much baggage in the course

tal como indica Jackson, la fenomenología trata la cuestión de la objetividad como un fenómeno de consenso intersubjetivo promovido por fuerzas, intereses y políticas entremezcladas, de las cuales la objetividad es consecuencia:

Los ‘hechos’ de la ciencia natural, como la noción de objetividad en sí misma, son tratados como ‘fenómenos’ de la experiencia humana, que deben ser puestos a la par con las ‘creencias’ y elementos de la denominada realidad subjetiva. Pero suspender el descreimiento ante nociones como objetividad, causa, esencia y autoridad no implica eliminarlas de nuestro vocabulario. Negar a estos términos su poder explicativo es el preludio para explorar su poder fenoménico —los intereses que sirven y las transformaciones que efectúan (Jackson 1996, p. 12, trad. del a.)³²⁷.

A su vez, en el ‘Prefacio’ de *Phenomenology in Anthropology* (2015), los editores Kalpana Ram y Christopher Houston elaboran un sujeto empírico inspirado en la hermenéutica existencial del *Dasein*, otorgando tanto al investigador como al colaborador no solo una imbricación en el mundo mediante sus intereses pragmáticos, sino que también señalan nuevos objetos de estudio antropológico —que, como venimos argumentando, podríamos llamar más bien fenómenos, de forma indeterminada— que quedan iluminados por la incursión de la fenomenología. Así, se defiende una interpretación de la fenomenología que sea útil para reconocer espacios liminales mediante los que también se conforma la experiencia, aquello que en la penumbra también ilumina los mundos de la vida, poniendo el foco en aquello que se circunscribe por definición a la periferia de la experiencia. Es así como en la fenomenología ayuda a iluminar ontologías que han estado largamente desatendidas por parte de la antropología:

La versión de la fenomenología que elucidamos aquí no ve opacidad e indistinción solo como limitaciones. También busca crear un campo de percepción y posibilidad de sentir y comprender el mundo, no como maraña caótica o el universo uniformemente dispuesto de la imaginación científica, sino como algo

of their inquiry. Instead, such inquiry, where both subject and object of study are human, must acknowledge and work with the embodied particularity of the inquirer. » (Ram 2015, p. 30).

³²⁷ « The “facts” of natural science, like the notion of objective reality itself, are treated as “phenomena” of human experience, to be placed on a par with “beliefs” and elements of so-called subjective reality. But to suspend disbelief in such notions as objectivity, cause, essence and authority is not to banish them from our vocabulary. Denying such terms absolute explanatory power is simply a prelude to exploring their phenomenal power —the interests they serve and the transformations they effect. » (Jackson 1996, p. 12).

que puede ser entendido a través de nuestros empeños o proyectos y propósitos (Ram y Houston 2015, p. 4, trad. del a.)³²⁸.

Por todo ello, cabe indicar que las áreas temáticas de la antropología fenomenológica donde la corporización, esto es, la experiencia preobjetiva del cuerpo, brilla con luz propia son, en palabras de Desjarlais y Throop: “Experiencia vivida, enfermedad y curación, sufrimiento, violencia, moralidad, corporalidad, percepción sensorial, prácticas comunicativas, mente y conciencia, creatividad y esfuerzos estéticos, [...], entre otros” (Desjarlais 2011, p. 88, trad. del a.)³²⁹. Dado que “la fenomenología es tan diversa como sus practicantes”, y con el objetivo de “restringir el significado” de la fenomenología “para expandir” la variedad de sus aplicaciones, Ram y Houston (2015) arbitran la siguiente definición de fenomenología, “útil” antropológicamente: “Una investigación de cómo los seres humanos perciben, experimentan y comprenden el mundo social y materialmente ensamblado que heredan en la infancia y en el que moran” (2015, p. 1, trad. del a.)³³⁰. Por su parte, en el ‘Epílogo’ escrito por Jackson en Ram y Houston (2015), el autor nos remite a los campos en los que la antropología fenomenológica se desempeña con mayor habilidad mediante “etnografías fenomenológicamente inspiradas” en “arte, religión, deportes, sufrimiento social, fotografía, poética y afecto, así como en nuevas formas de escritura etnográfica y reportaje” (*ibid.*, 293, trad. del a.)³³¹.

Es por ello que algunas de las críticas contra la aplicación de la fenomenología en la antropología parecen infundadas. Concretamente, poner en el centro del análisis cuestiones antes olvidadas como el cuerpo, los sentidos o el afecto, la antropología

³²⁸ « [...] the version of phenomenological anthropology we elucidate here does not see opacity and indistinctness only as limitations. They also create a field of perception and the possibility of sensing and comprehending the world, not as a chaotic jumble or as the uniformly arrayed objective universe of scientific imagination, but as something that can be understood through our human endeavors and purposes. » (Ram y Houston 2015, p. 4).

³²⁹ « [...] lived experience, illness and healing, suffering, violence, morality, bodiliness, sensory perception, communicative practices, mind and consciousness, creativity and aesthetic efforts, and subjectivity and intersubjectivity, among other themes and topics. » (Desjarlais y Throop 2011, p. 88).

³³⁰ « Within philosophy, phenomenology is as diverse as its practitioners. [...] restricting meaning in order to expand its use. [...] For preliminary purposes, we offer a serviceable definition of phenomenology: phenomenology is an investigation of how humans perceive, experience, and comprehend the sociable, materially assembled world that they inherit at infancy and in which they dwell. » (Ram y Houston 2015, p. 1).

³³¹ « [...] several of the contributors to this volume demonstrate how phenomenologically inspired ethnography has opened up new horizons of empirical research on art, religion, athletic sports, social suffering, photography, poetics, and affect, as well as new forms of ethnographic writing and reportage. » (Jackson 2015, p. 293).

fenomenológica no debe ser entendido como una forma de menoscabar cuestiones discursivas, semióticas o simbólicas, sino de ofrecer nuevas perspectivas para la interpretación de tales aproximaciones —veremos en el próximo capítulo cómo solventar las críticas de Janet Wolff (2016), quien cuestiona la falta de rigor en los numerosos *turns* o ‘giros’ experimentados por las ciencias sociales y las humanidades desde hace unas tres décadas. En todo caso, una de las consecuencias centrales de aplicar sistemáticamente la fenomenología al estudio antropológico es ofrecer una estructura onto-epistemológica que ilumine la práctica y la teoría antropológicas no solo mediante nuevas categorías, más dinámicas y adecuadas para la comprensión de la preobjetividad de la experiencia, sino también mediante el análisis crítico con respecto a la forma en que se construye el discurso antropológico. Así, ante la disparidad entre las construcciones teóricas en la academia y el mundo tal como es vivido por el común de la gente, la fenomenología aplicada a la antropología trata de neutralizar o corregir los excesos del intelectualismo en esta última, lo que no implica que la antropología fenomenológica esté en contra de la objetivación o la teorización acerca del mundo, sino de su excesiva intelectualización por parte de las ciencias sociales (Jackson 1996). Así lo expresa Jackson:

Los antropólogos han mostrado tendencia a huir de los pronunciamientos más generales, categóricos y no-culturales a menudo formulados por filósofos fenomenólogos, prefiriendo en su lugar expresar sus hallazgos dentro de entornos históricos y culturales específicos (Jackson parafraseado en Desjarlais y Throop 2011, p. 92, trad. del a.)³³².

Como insiste Jackson en numerosas ocasiones, para llevar a cabo esa tarea de desjerarquización onto-epistemológica la antropología fenomenológica sigue necesitando la metodología con que la ha hecho desde finales del siglo diecinueve sus pesquisas, es decir, la etnografía y el trabajo de campo en contextos concretos y específicos. Así, en lugar de primar el conocimiento teórico-académico “con el que los intelectuales occidentales dan sentido a la vida”, la etnografía “prioriza el conocimiento con el que la gente vive”, lo que “ayuda a colocar los imperativos sociales y prácticos a la par que las

³³² « Anthropologists have tended to shy away from the more general, categorical, culture-free pronouncements often sounded by phenomenological philosophers, preferring instead to couch their findings within specific cultural and historical settings. » (Jackson parafraseado en Desjarlais and Throop 2011, p. 92).

reglas escolásticas y las comprensiones abstractas” (Jackson 1996, p. 4, trad. del a.)³³³. Por tanto, una de las consecuencias de la aplicación de la fenomenología en la antropología es que la antropología fenomenológica trata de revisar las estructuras onto-epistemológicas que dominan sus propios procesos de generación de conocimiento antropológico. Esto implica la desjerarquización de los diferentes modos en que damos sentido a nuestros —y de otros— mundos de la vida para atender no solo a la experiencia preobjetiva de los colaboradores etnográficos, sino también reflexionar sobre la forma en que el científico social objetiva la experiencia intersubjetiva —la propia, al mismo tiempo que la del otro. De nuevo en palabras de Jackson:

La tarea de la antropología fenomenológica comienza, se podría decir, documentando diferentes estilos de vida sin que ello, sin embargo, los presuponga como intrínsecamente culturales, sociales, históricos o personales, ni pretenda su jerarquización como modos de conocer superiores o inferiores. [...] Consecuentemente, el valor de la antropología fenomenológica existencial radica en su insistencia por colocar a la par ambos modos de conocer [el científico y el preteorético] (Jackson 2015, pp. 295, 297, trad. del a.)³³⁴.

Así, la importancia de la etnografía no solo radica en ser la metodología que convierte a la antropología clásica en antropología moderna, a partir de finales del siglo diecinueve, sino que se muestra esencial para mantener, aunque en precario equilibrio, a la antropología —y sus consideraciones teóricas y metodológicas—, enraizada en el mundo de la práctica, aquella en el que se ven inmersos tanto el investigador como los colaboradores de la investigación que (re)presentan, simbolizan, usan, imaginan y en definitiva, viven en un mundo de la vida compartido durante el trabajo de campo con el antropólogo. La importancia de la etnografía para la antropología radica así en el hecho de que ofrece una modalidad práctica de experimentar el mundo que permite a esta última mantenerse en equilibrio —con mayor o menor éxito, sujeto esto a la corroboración

³³³ Orig.: « In prioritizing the knowledge with which people live rather than the knowledge with which Western intellectuals make sense of life, ethnography helps us place practical and social imperatives on a par with scholastic rules and abstract understandings. » (Jackson 1996, p. 4).

³³⁴ « The task of phenomenological anthropology begins, one might argue, with documenting these different styles of life without, however, either presupposing them to be intrinsically cultural, social, historical, or personal, or seeking to rank them as superior or inferior modes of knowing. [...] Accordingly, the value of existential-phenomenological anthropology lies in its insistence that we place both modes of knowing on a par [...]. » (Jackson 2015, pp. 295, 297).

intersubjetiva tanto de la comunidad académica como de los sujetos estudiados y la sociedad en general—, de forma que, gracias al involucramiento práctico que permite la etnografía, el marco de las ideas no pueda desligarse o abstraerse del mundo que pretende conocer. Así, si uno de los objetos centrales de estudio de la fenomenología puede decirse que es la estructura de la experiencia *vivida*, la antropología fenomenológica trata de explorarla en la diversidad y concreción con la que se despliega en el campo de trabajo.

Otra consecuencia de aplicar una perspectiva fenomenológica en la antropología es la integración de la evocación, a la par con la representación³³⁵, como modalidad de conocimiento antropológico —como veremos en mayor profundidad en el siguiente epígrafe, siguiendo a Csordas (1994)—, en un nuevo marco metodológico ahora sí más adecuadamente desarrollado para el estudio de la experiencia corporizada que el surgido de la crisis de representación de los años ochenta enunciada por Clifford y Marcus (1986) —la evocación como modalidad de conocimiento que tantas críticas impulsó contra Wright, Rouch o Gardner, como hemos visto en el primer capítulo. En efecto, la metodología etno-fílmica —observacional, participante y/o colaborativa, desarrollada en el último capítulo—, no solo se adecúa precisamente a la evocación como modalidad de conocimiento antropológico, sino también a la naturaleza escurridiza de objetos de estudios tales como la corporalidad y la ritmicidad de la experiencia vivida, con los que lidia la antropología fenomenológica —y, a la postre, la antropología del ritmo, como veremos en Laplantine (2014)³³⁶.

En este sentido, y sin ánimo de ser extensivos en estos momentos, queremos destacar la importancia de la perspectiva fenomenológica para la concepción del cine como herramienta de investigación etno-fenomenológica. Merleau-Ponty consideraba el cine un “arte fenomenológico” (citado en Penley y Bergstrom 1978, p. 116, trad. del a.)³³⁷. En la misma línea, los antropólogos visuales Barbash y Taylor argumentan que “el texto antropológico tiende a ocuparse (aunque de ninguna forma exclusivamente) de

³³⁵ La evocación puede considerarse un estadio preobjetivo de conocimiento, en tanto en cuanto el objeto no está definido y, por tanto, no puede ser aprehendido en su totalidad, mientras que, por su parte, la representación supone la consecución de la aprehensión del objeto. Evocación y representación no deben considerarse nociones opuestas sino estadios distintos, modalidades interrelacionadas, de aprehensión del objeto, de forma que ambos estadios o modalidades, evocación y representación, pueden darse a la conciencia en función de la forma de presentarse el objeto y la disposición y condicionantes del aprehensor.

³³⁶ Cabe destacar sin embargo que Laplantine (2014) no emplea el marco fenomenológico, sino desarrollos filosófico-epistemológicos y lingüístico-semánticos propios, para llegar a colocar, al igual que la fenomenología, el cuerpo en el centro de la antropología.

³³⁷ Orig.: « Merleau-Ponty called film the ‘phenomenological art’. » (Penley y Bergstrom 1978, p. 116).

abstracciones no-intuitivas como la estructura social”, mientras que podemos considerar que “el cine es un medio *eminente* fenomenológico, y puede tener una orientación diferente hacia la vida social que las monografías antropológicas. Tiene una capacidad única para evocar la experiencia humana” (Barbash y Taylor 1997, pp. 74-75, trad. del a.)³³⁸ —en el capítulo dedicado a la metodología etno-fílmica ahondaremos además en las diferencias entre los modelos descriptivo/textual y el evocativo/sensorial para enmarcar los principios metodológicos etno-fílmicos en torno al estudio audiovisual de la corporización y la corporalidad en su relación preobjetiva con el mundo de la vida; y, como veremos al final del presente capítulo y sobre todo en el capítulo dedicado a la metodología, la aceptación de la evocación como modalidad de conocimiento antropológico.

Por fin, comencemos a desentrañar en mayor detalle la atención antropológica, fenomenológicamente inspirada, en torno al cuerpo. En esta atención al cuerpo debemos distinguir la corporalidad y la corporización como dos fenómenos diferenciados, pero a su vez inextricablemente unidos. La corporalidad puede entenderse como fenómeno derivado de la corporización de nuestra existencia, es decir, que surge como expresión particular, personal, intersubjetiva y cultural de la condición existencial de corporización, pues esta es suelo preobjetivo o condición de posibilidad de la primera. Así, la perspectiva de la fenomenología sobre la corporización como fenómeno estructural y preobjetivo de la existencia toma tierra en la antropología fenomenológica mediante el estudio del cuerpo —no solo la corporización, sino también la corporalidad— en situaciones etnográficas y empíricas concretas en las que cultura y socialidad están inextricablemente ligadas a la experiencia corporal y corporizada. Así, la antropología fenomenológica está interesada en la corporalidad como fenómeno cultural de la corporización, mientras que la antropología sensorial se centra sobre todo en la sensorialidad como expresión cultural particular de la corporalidad³³⁹. Concretamente, si bien la antropología fenomenológica

³³⁸ « [...] anthropological texts tend to be... (although of course by no means exclusively) concerned with non-intuitive abstractions like social structure [...]. Film is a quintessentially phenomenological medium, and it may have a different orientation to social life than anthropological monographs. It has a unique capacity to evoke human experience. » (Barbash y Taylor 1997, pp. 74-75).

³³⁹ Como veremos en el capítulo correspondiente, la antropología sensorial prescinde del análisis de la conformación cultural de la corporización, noción que da por sentada, para comenzar su análisis no ya en la corporalidad como fenómeno cultural sino, sobre todo, en el estudio cultural de la sensorialidad. En otras palabras, la antropología sensorial se preocupa por la corporalidad y la sensorialidad como objetivables en cuanto fenómenos culturales y sociales, dando por sentada la corporización. Y, con todo, la metodología de la antropología sensorial, es decir, la etnografía sensorial, es relevante para la presente investigación,

se interesa por la corporización como fenómeno preobjetivo y estructural de la existencia, también está interesada en la interrelación entre corporización y corporalidad desde un punto de vista cultural o, dicho de otra forma, en la expresión cultural de la corporización como fenómeno corporal.

Así, la antropología fenomenológica tiende a enfocar su atención en las cualidades preobjetivas de la experiencia, así como en el cuerpo objetivable como fenómeno cultural y social. Dicho de otra forma, desde la perspectiva de la antropología fenomenológica el estudio de la corporización incluye el análisis de la corporalidad, lo que implica que su análisis cultural toma el cuerpo —esto es, corporización y corporalidad— como ‘suelo existencial o, dicho de otra forma, sujeto de la cultura’ (Csordas 1990) —mientras que si el estudio se hiciese desde la fenomenología, se tendería a excluir del análisis la dimensión cultural de la interrelación entre corporización y corporalidad. Por tanto, de nuevo desde el punto de vista de la antropología fenomenológica, el análisis del cuerpo comienza por la corporización, y no por la corporalidad, pues esta antecede a aquella en la experiencia preobjetiva.

Por otro lado, comenzar el estudio antropológico del cuerpo por la corporización, en lugar de por la corporalidad, no implica renegar del enfoque cultural sobre el cuerpo, pues la noción de preobjetividad no niega ni antecede a la socialidad, ni sus expresiones culturales particulares. Es decir, la corporización no es precultural, según Csordas (1990), pues tanto la fenomenología del cuerpo vivido de Merleau-Ponty como el ser-en-el-mundo, desde el primer momento deben ser comprendidos en la inmersión pragmática en el mundo como campo intersubjetivo de la que son producto, lo que incluye la cultura, la historia y la temporalidad (Jackson 1996, Zahavi 2019a). En otras palabras, si la conformación de la experiencia se da como un proceso en el que la cultura, la historicidad, la temporalidad, las relaciones políticas y de poder toman forma, siendo la corporalidad y la corporización el suelo operativo y existencial del ser-en-el-mundo (Csordas 1994), entonces, como argumenta Zahavi: “En lugar de ser un simple hecho biológico, la corporización es también una categoría de análisis sociocultural” (2019a, p. 85, trad. del a.)³⁴⁰. Por tanto, la antropología fenomenológica está interesada en el proceso de

como se justificará en los capítulos dedicados a la antropología sensorial y la metodología, por ser la heredera de la etnografía

³⁴⁰ « [R]ather than being simply a biological given, embodiment is also a category of sociocultural analysis. » (Zahavi 2019a, p. 85).

conformación cultural de la experiencia preobjetiva (Csordas 1990), siendo que esta no es meramente subjetiva sino intersubjetiva y, por tanto, inextricablemente ligada a la socialidad. Como defendía Merleau-Ponty, “la corporización no necesita estar restringida a su aplicación microanalítica”, sino que puede operar como “fundamento para análisis culturales e históricos” (Merleau-Ponty citado en Csordas 1990, p. 39, trad. del a.)³⁴¹.

A consecuencia de ello, cabe anticipar y subrayar que, mientras el estudio de la corporalidad o la sensorialidad pueden ser llevados a cabo mediante una metodología etnográfica reflexiva, la corporización, como fenómeno prerreflexivo, es decir, como fenómeno preobjetivo que subvierte o diluye la relación sujeto-objeto según la elaboración de Csordas (1990), exige que los desarrollos antropológicos y etnográficos que parten desde esa perspectiva requieran especial atención. Así, la antropología fenomenológica no se interesa tanto por la relación sujeto-objeto, interés propio de la actitud científica —o de la fenomenología trascendental, en una lectura limitante, que hemos expuesto en el primer subepígrafe—, sino por atender a la inmediatez de la experiencia, y, si acaso, por el proceso constitutivo de la relación sujeto-objeto. En este sentido, y en palabras de Zahavi:

Al insistir en el hecho de que la mente y el mundo deben ser explorados simultáneamente, la fenomenología ofrece una perspectiva que traspasa o socava la tradicional distinción entre epistemología y ontología. [...] Al enfocarse en el fenómeno, sin embargo, la fenomenología está analizando a la vez nuestra forma de entender y experimentar el mundo y, al mismo tiempo, los objetos y sus modos de comparecencia. Tal es la razón por la que Heidegger en *Ser y Tiempo* puede escribir que la ontología solo es posible como fenomenología, y que el análisis de nuestro ser-en-el-mundo es la clave para cualquier exploración ontológica (Zahavi 2019a, pp. 27-28, trad. del a.)³⁴².

Para entender la profundidad de esta afirmación, y sus matices y consecuencias en la metodología de una ciencia empírica como la antropología, debemos hacer antes una serie

³⁴¹ Orig.: « [...] embodiment need not be restricted to a microanalytic application, but as Merleau-Ponty hoped, can be the foundation for analyses of culture and history. » (Csordas 1990, p. 39).

³⁴² « By insisting on the fact that mind and world must be explored simultaneously, phenomenology offers a perspective that straddles or undermines a traditional distinction epistemology and ontology. [...] By focusing on the phenomena, however, phenomenology is at once analysing our way of understanding and experiencing of the world, and at the same time, the objects and their modes of appearance. This is why Heidegger in *Being and Time* can write that ontology is only possible as phenomenology, and that the analysis of our being-in-the-world is the key to every ontological exploration. » (Zahavi 2019a, pp. 27-28).

de precisiones técnicas, con respecto a la perspectiva existencial de la corporalidad del ser-en-el-mundo. Así, cabe comenzar recordando las coordenadas del ser-en-el-mundo en la analítica existencial, así como la posición de partida de esta, cuestiones que, en palabras de Rodríguez Suárez, pueden ser interpretadas de la manera siguiente:

‘Ser-en-el-mundo’ no significa, entonces, que el hombre desde el punto de vista de su ser —es decir, como *Dasein*— se enfrente al mundo —como si este fuera un objeto y el sujeto sin mundo—, sino que se encuentra siempre ya en este espacio de significación primaria, una espacialidad que forma la estructura del mundo. El mundo es este espacio de significatividad comprendida que orienta al *Dasein* a sí mismo, a las cosas y a los otros. Un planteamiento que conduce a una inversión del *cogito ergo sum*. El yo no es anterior al mundo, ya que antes de que un sujeto pueda ser dirigido intencionalmente a un objeto, tiene que abrirse un espacio desde el que sujeto y objeto puedan ser relacionados el uno con el otro (Rodríguez Suárez 2012b, p. 215).

Esta oposición al cartesianismo, que considera el sujeto como constituido previamente a su operatividad mundana o existencial, se refleja en el rechazo de Heidegger acerca “de que la psique sea una cápsula separada de un supuesto mundo ‘exterior’” y que “sean las cosas, sin más, que entran en esa ‘psique’” (Rodríguez Suárez 2012b, pp. 214-215). El mundo, “la espacialidad constitutiva de la existencia”, por tanto, “se vive como comprensión primaria del ser” mediante la corporalidad (*ibid.*, 2015) —en el próximo epígrafe veremos cómo se configura el espacio *vivido* para el *Dasein*³⁴³. Así, según Rodríguez Suárez, el cuerpo para Heidegger “no es algo que ‘tengo’, como si se tratara de un objeto puramente material (*Körper*), sino que tiene que ver con que lo *soy*. De manera que más que ‘tener’ un cuerpo, lo que en verdad sucede es que *soy* corporal” y, por tanto, “al fenómeno del cuerpo (*Leibphänomen*) pertenece el que sea *mío*”, y así cabe decir que “ya no se trata entonces de un mero *Körper*, sino precisamente de mi cuerpo (*Leib*), del *mío*” (2016, p. 106).

Puesto que “el carácter existencial del fenómeno del cuerpo (*Leibphänomen*) estriba en que es vivido”, este “aspecto ontológico” se muestra “decisivo a la hora de pensar la corporalidad humana” (Rodríguez Suárez 2019, p. 189). Por ello, y por poner

³⁴³ Nos referimos a la configuración del espacio *vivido*, como ser-a-la-mano (*Zuhandenheit*), ante el espacio geométrico, mediante el presente-a-la-mano (*Vorhandenheit*), que veremos con mayor detenimiento en el subepígrafe 2.2.1.

un ejemplo, en la facultad de mirar o ver cualquier cosa del mundo, no es el cuerpo el que ve, “sino que *yo* veo”, es decir, no veo porque tenga un cuerpo que puede ver, sino que puedo ver porque *soy*” (Rodríguez Suárez 2016, p. 108). En definitiva, cabe concluir, por ahora, que interpretar que “la corporalidad (*Leiblichkeit*) sea existencial o mundana supone, [...] que mi corporalidad se caracteriza ante todo por ser aquello que me sitúa primariamente en relación con las cosas y los otros”, de forma que “situarme, ser-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*) significa que me encuentro afectivamente dispuesto (*Befindlichkeit*) de algún modo en relación con lo que hay” (Rodríguez Suárez 2019, p. 190). Este carácter relacional del ser-en-el-mundo, que implica un horizonte de significación y afectación mediante mundo que nos rodea, solo es posible mediante su constitución existencial corporizada. Así, en tanto que cuerpo vivido, Merleau-Ponty realizará importantes contribuciones al existenciario de la corporalidad que son de gran importancia para su aplicación en el desarrollo de la metodología de investigación en el último capítulo.

En definitiva, estas últimas elaboraciones han servido para sostener que el cuerpo no es un objeto de análisis más entre los posibles objetos de estudio de la fenomenología. Muy al contrario, para la fenomenología la corporalidad es fundacional de la existencia, pues determina tanto nuestra conciencia corporizada como la relación de esta con el mundo. De hecho, para que el cuerpo, percepción y la sensorialidad en la experiencia vivida sean objetos de estudio no solo de pleno derecho en la antropología, sino que además podamos acercarnos a ellos desde una actitud humanista que acepte su indeterminación y transitoriedad, debe haber un cambio de perspectiva. Basta recordar los *Reports* del estrecho de Torres de Haddon y Rivers³⁴⁴ para ver que faltaba una forma de poder concebir esas categorías —el cuerpo, la percepción y la sensorialidad— como constituyentes epistemológicos de nuestra humanidad, en lugar de como accesorios disociados de nuestra naturaleza racional.

Por último, debemos recordar que para elaborar en el último capítulo de la tesis una fundamentación etno-fílmica rigurosa en términos de experiencia corporizada, será más adecuado desarrollar una antropología fenomenológica cuyo tema central sea la corporalidad de la experiencia preobjetiva. Para ello, procederemos a continuación a analizar en profundidad los desarrollos de Csordas (1990, 1994) acerca del cuerpo vivido,

³⁴⁴ Véase el epígrafe 1.1 *Las primeras prácticas etnográficas visuales: la expedición al estrecho de Torres*.

propio o preobjetivo de Merleau-Ponty y del ser-en-el-mundo de Heidegger, con el apoyo previo e indispensable de Rodríguez Suárez en torno a las relaciones existentes entre el cuerpo propio y el ser-en-el-mundo (2012a). Pero, para ello, debemos ahondar primero en la fenomenología hermenéutica de Heidegger y su reinterpretación existencial de la intencionalidad, para ver cómo, mediante ello, el filósofo de Messkirch rechaza el sujeto cartesiano (y el trascendental) que se constituye ante el mundo, para constituirse de forma mundana y originariamente, es decir, en su praxis vital, como ser-en-el-mundo, lo que según Rodríguez Suárez (2012b, 2016 2019) muestra la corporalidad del ser-en-el-mundo como un existenciario implícito en su estructura —según Rodríguez Suárez: “El ser corporal (*leiblich sein*) de lo humano es un fenómeno cooriginario de las otras estructuras existenciales que integran su ser-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*)” (2019, p. 194)— y que Heidegger deja patente en los *Zollikoner Seminare*³⁴⁵.

2.2 Hacia una antropología empírica del cuerpo vivido

2.2.1 La relación entre el cuerpo vivido y el ser-en-el-mundo

Para empezar, cabe remarcar de nuevo que de entre las nociones elaboradas por Merleau-Ponty en *Fenomenología de la Percepción* (1945), Csordas escoge lo ‘preobjetivo’ como línea a seguir para establecer el punto de partida para un paradigma de la corporización útil para el método etnográfico y las elaboraciones antropológicas. Así, ahora debemos clarificar que la noción de lo preobjetivo está intrínsecamente relacionada con la elaboración que el fenomenólogo francés hace del *corps propre* (cuerpo *propio*, *prepersonal* o *vivido*). Y aún más, esta, y no aquella, es la noción central que Merleau-Ponty desarrolla en *Fenomenología de la Percepción* (1945). Dado que, además, en su artículo de 1990, Csordas no menciona de forma expresa la noción de *corps propre*, en el presente subepígrafe se hace necesario comprenderla en mayor profundidad para más adelante poder tener una mejor perspectiva de lo preobjetivo en Csordas.

³⁴⁵ Los *Zollikoner Seminare* en 1987, impartidos entre 1959 y 1969, seminarios realizados a petición del psiquiatra suizo Medard Boss, se realizaron “con el fin de poder [...] comprender de forma completamente nueva los denominados fenómenos psicósomáticos” (Rodríguez Suárez 2019, p. 189).

La parada técnica nada más comenzar este subepígrafe es necesaria, además, por otra razón de peso de doble cara. Por un lado, como ya hemos mencionado, Csordas desarrolla un paradigma de corporización para la antropología en dos fases, la primera, que tenemos entre manos, mediante lo preobjetivo en Merleau-Ponty y, la segunda, en su artículo de 1994 con el ‘ser-en-el-mundo’ de Heidegger, que viene a configurarse no tanto como un paradigma paralelo al cuerpo preobjetivo de Merleau-Ponty, sino como alternativa a la representación etnográfica del cuerpo. Aunque debido a que, por otro lado, en su segundo artículo Csordas no explica el vínculo entre el *corps propre* y el ser-en-el-mundo, y dado que, según Rodríguez Suárez (2012a), Merleau-Ponty estructura el *corps propre* sobre el ser-en-el-mundo, se hace todavía más pertinente establecer la conexión, si bien brevemente, entre ambas nociones existenciales.

Merleau-Ponty, al igual que Husserl y Heidegger antes que él, identifica una de las cuestiones epistemológicas clásicas de la filosofía, que puede ser resumidísima en que “la percepción no termina en cualidades aisladas, sino que *significa* la totalidad” (Rodríguez Suárez 2012a, p. 157). El propio Husserl había localizado y tratado de resolver la cuestión mediante la epojé y reducción previas, seguidas de la descripción sistemática de la estructura intencional y noemática de la percepción, lo que forma parte esencial de su fenomenología trascendental (Føllesdal 1991). Sin embargo, esta fórmula elude la cuestión ontológica que está en el fondo de la visión de Heidegger a la que el propio Merleau-Ponty se acoge: “El anticartesianismo de Heidegger es compartido por el filósofo francés, pues para ambos no es legítimo separar en compartimentos estancos lo sensible y lo inteligible” (Rodríguez Suárez 2012a, p. 157).

Ahora veamos cómo la interpretación existencial de la intencionalidad por parte de Merleau-Ponty, y antes por parte de Heidegger, acaba por reorientar el fenómeno de lo corporal hacia la significatividad y el sentido vividos por el cuerpo propio. Pero para ello debemos hacer una breve recapitulación. Como habíamos mencionado en un subepígrafe anterior³⁴⁶, Heidegger rechazaba la fenomenología trascendental precisamente por el cartesianismo subyacente en la posibilidad siquiera de una esfera subjetiva trascendental, absoluta, incuestionable y ahistórica (Hoyos Vásquez 2014; Rodríguez Suárez 2012b, 2016, 2019). El ser humano, para Heidegger, nunca se

³⁴⁶ Nos referimos a la distinción entre ser-a-la-mano (Zuhandenheit) y presente-a-la-mano (Vorhandenheit), que veremos con mayor detenimiento en el subepígrafe 2.2.1.

encuentra solo y encerrado en sí mismo, sino que, a nivel fenomenológico, experiencial, vivencial o preobjetivo, el ser está orientado hacia el mundo, inextricable y originariamente, como ser histórico, cultural, político y lingüístico, por el mero hecho de existir en el mundo. En palabras de Hoyos Vásquez, “Heidegger advierte [...] que Husserl no cumplió lo propuesto con el descubrimiento de la intencionalidad, debido a su cartesianismo”, puesto que “Husserl habría analizado unilateralmente la intencionalidad desde la interioridad de la conciencia” provocando que “el ser mismo de la intencionalidad, consistente en la inmediatez del darse las cosas mismas” quedase “oculto” (2014, p. 139)³⁴⁷. En otras palabras, al trasladar el *locus* de la intencionalidad desde la conciencia a la existencia, las fenomenologías de Heidegger y Merleau-Ponty no solo encontraron “solución al problema fenomenológico de asignar un rol primario a la intencionalidad que evitara cualquier conclusión ‘idealista’” (Tymieniecka 1962, p. 119, trad. del a.)³⁴⁸, despejando críticas, sobre todo externas a la fenomenología, con respecto al enfoque de la fenomenología sobre el estatus ontológico de la realidad y el rol de la conciencia en su constitución.

Asimismo, y si cabe más importante para los propósitos de nuestra metodología etno-fílmica, reubicar la intencionalidad en el plano existencial permitió revelar que la “preocupación” del ser humano “acerca de las posibilidades sobre las que él mismo debe decidir le otorga su rasgo más específico”, es decir, que “efectivamente, es la capacidad” del ser humano “para estar *preocupado de* lo que constituye el aspecto más fundamental de la intencionalidad” (Tymieniecka 1962, p. 125, trad. del a.)³⁴⁹. Puesto que la preocupación por lo mundano propia de la existencia humana se constituye mediante la corporización, el ‘cuerpo vivido’ puede considerarse como ‘encarnación de la intencionalidad’ y, en consecuencia, como generador de la significación del mundo (Sobchack 1992, p. 63). En sus propias palabras:

³⁴⁷ « Heidegger advierte [...] que Husserl no cumplió lo propuesto con el descubrimiento de la intencionalidad, debido a su cartesianismo. Sencillamente Husserl habría analizado unilateralmente la intencionalidad desde la interioridad de la conciencia” provocando con esto se habría ocultado el ser mismo de la intencionalidad, consistente en la inmediatez del darse las cosas mismas. » (Hoyos Vásquez 2014, p. 139).

³⁴⁸ « [...] found the solution to the phenomenological problem of assigning a prime role to intentionality such that will avoid any “idealistic” conclusion. » (Tymieniecka 1962, p. 119).

³⁴⁹ « Man’s concern with the possibilities about which he himself must decide gives to him his most specific character. Effectively it is man’s capacity to be concerned with which constitutes the most fundamental aspect of intentionality. » (Tymieniecka 1962, p. 125).

Al localizar la estructura correlacional esencial de la intencionalidad en, y como, existencia (esto es, en su corporización material específica y, por tanto, en su situación finita), Merleau-Ponty anima la estructura correlacional estática de Husserl. Por necesidad y en virtud de las limitaciones de la existencia corporizada y situada, la intencionalidad es dinamizada como acción diacrítica y genera poder de significación (*ibid.*, 57, trad. del a.)³⁵⁰.

Apartándose de Husserl en su localización de la intencionalidad en la existencia, Merleau-Ponty estresa la significación (así como el poder significador) del cuerpo vivido. El cuerpo vivido no solo encarna la conciencia, sino que también anima su estructura intencional como movimiento del ser-en-el-mundo material y finito que no puede sino generar y marcar valor diacrítico en cada uno de sus actos expresivos de percepción (*ibid.*, 63, trad. del a.)³⁵¹.

Así, Rodríguez Suárez (2012a) interpreta que la percepción para Merleau-Ponty nos es explícitamente dada mediante nuestro cuerpo, mediante el cual a su vez somos punto de vista y parte de la situación perceptiva, siendo esta situación en la que, y no el juicio o la reflexión sobre lo percibido, prepersonalmente se constituye el horizonte de significación del objeto con el que se encuentra el ser-en-el-mundo, una primerísima forma de ser del *Dasein* que para Merleau-Ponty se materializa en el cuerpo propio (“*corps propre*”)³⁵²; en otras palabras, el cuerpo *vivido*, lo que deja intuir que la corporalidad o corporeidad de la conciencia es el elemento existencial clave, hasta cierto punto desatendido por sus predecesores, para Merleau-Ponty. A su vez, sin embargo, Rodríguez Suárez (2012a) ha defendido que no es posible reconocer con plenitud la corporalidad en Merleau-Ponty sin asumir que la estructura del *corps propre* de Merleau-Ponty está íntimamente basada en el *Dasein* de Heidegger. Por ello, siguiendo a Rodríguez Suárez (2012a) nos asomaremos

³⁵⁰ « By locating the essential correlational structure of intentionality in, and as, existence (that is, in its discrete material embodiment and, therefore, finite situation), Merleau-Ponty animates Husserl's static correlational structure. Of necessity and by virtue of the limitations of embodied and situated existence, intentionality is dynamized as diacritical action and generates signifying power. » (Sobchack 1992, p. 57).

³⁵¹ « Turning from Husserl in his location of intentionality in existence, Merleau-Ponty stresses the significance (as well as the signifying power) of the lived-body. The lived-body not only incarnates consciousness but also animates its intentional structure as the movement of a material and finite being-to-the-world that cannot but generate and mark diacritical value in its every expressive act of perception. » (Sobchack 1992, p. 63).

³⁵² En *Fenomenología de la percepción* (1945), Merleau-Ponty desarrolla el *corps propre* como cuerpo vivido “evocando la perspectiva ontológica del *Dasein* heideggeriano”, y por ello “hablará de “cuerpo propio (*corps propre*)” (Rodríguez Suárez 2012a, p. 152).

primero a Heidegger para después ir a la corporalidad en Merleau-Ponty sin perder de vista lo que de Heidegger hay en Merleau-Ponty.

Mientras la corporalidad en Heidegger parece implícita en su análisis del *Dasein*, en Merleau-Ponty la corporalidad es explícita. Así, Heidegger, como apunta Zahavi (2019a, p. 78), no explicita la corporalidad en *Ser y Tiempo*, salvo en la sección 23, cuando se refiere a que la espacialidad del *Dasein* está ligada a su “corporeidad”. De hecho, para Zahavi es desconcertante la elusión del cuerpo por parte de Heidegger en su análisis de cómo la espacialidad se despliega para el *Dasein* (*idem*). Más aún, si cabe, porque precisamente Heidegger emplea en esa sección 23 una terminología con referencias obvias a la corporeidad del *Dasein* para distinguir entre el espacio geométrico y la espacialidad para el *Dasein*. Si bien veremos en breve las diferencias, a nivel experiencial existencial, entre ambos espacios en relación con el *Dasein*, cabe remarcar que Rodríguez Suárez (2012b) nos da las claves por las que Heidegger no elabora explícitamente la corporalidad del ser-en-el-mundo.

Esta elusión a una corporeidad explícita del *Dasein* ya fue criticada por Sartre (Rodríguez Suárez 2012b). Sin embargo, tal “objeción” solo es comprensible si uno interpreta “la analítica existencial como una fundamentación antropológica”, lo que Heidegger rechaza en base a que ‘ese modelo antropológico se funda en la metafísica de la sustancia’ —el cuerpo como *res extensa*, como sustrato material del alma o *res cogitans*, para el cartesianismo (Rodríguez Suárez 2012b, p. 210-212). Así, “lo que [Heidegger] rechaza, concretamente, es la fundamentación metafísica y zoológica que, a su modo de ver, ha asumido históricamente la antropología tradicional” y, por ello, “remite el ser del hombre a su existencia y no a la subjetividad del *ego cogito*” (*ibid.*, 212). En definitiva, si Heidegger “no disponía todavía de una descripción suficiente del fenómeno del cuerpo, era porque esta no es posible sin una elaboración del rasgo existencial del ser-en-el-mundo” (*ibid.*, 214), que Heidegger comenzó precisamente por la espacialidad (mundana o existencial). En otras palabras, Rodríguez Suárez expone que, para Heidegger, “lo decisivo en toda experiencia de lo corporal (*Erfahrung des Leiblichen*) es su constitución existencial o mundana” y, por ello, “lo que se precisa [primero] es un desarrollo suficiente de la constitución del existir (*Dasein*) como ser-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*)” (2019, p. 191).

Así, el *Dasein* se despliega en el mundo mediante una relación de apertura existencial primigenia. En ese habitar el mundo como ser-en-el-mundo también *es mediante* el mundo, mediante su operar de forma práctica en él y, así, ser mediante él. En esa operatividad mundana Heidegger identifica modos específicos en que se expresa experiencialmente el mundo en el entorno cotidiano del ser-en-el-mundo, el presente-a-la-mano (*Vorhanden*) y el ser-a-la-mano (*Zuhanden*) (Heidegger 1995, pp. 75-80)³⁵³. Brevemente, estas dos formas de ser de los entes mundanos se distinguen principalmente por la forma en que las cosas se nos aparecen, esto es, para una conciencia corporizada. Mientras mediante una actitud teórica, el presente-a-la-mano es la forma en que se presentan las cosas mediante sus propiedades (físicas), el ser-a-la-mano es la manera en que experimentamos las cosas en la cotidianidad, las cuales, mediante una actitud práctica y corporizada, orientada hacia algún propósito, se nos aparecen precomprensivamente como disponibles, manipulables, listas para su uso, como herramientas.

Por tanto, el ser-a-la-mano (*Zuhandenheit*)³⁵⁴ es, para Heidegger, la forma primigenia en que la espacialidad del mundo se estructura para el *Dasein* (Bengoa Ruiz de Azúa 1994). Es decir, los objetos que nos rodean están se dan primariamente en nuestra conciencia en su plena disponibilidad, en su potencial utilitario, como objetos que cuyo ser se nos da como originariamente usable o, en otras palabras, el ser de las cosas en nuestro entorno cumple su esencia mediante su potencial aplicabilidad inmediata, y no por su forma de comparecer como presente-a-la-mano (o ser-a-la-vista) (*Vorhandenheit*)³⁵⁵ pues esta última solo se nos da cuando precisamente algo que en su usabilidad ordinaria deja de poder usarse a causa de un mal funcionamiento, una rotura, una avería, etc.; solo en ese momento cabe la posibilidad de que el objeto se nos dé como presente-a-la-mano, es decir, se nos dé en su funcionamiento junto a unas características físicas determinadas de peso, dimensiones, color, textura. En este sentido, Bengoa Ruiz de Azúa afirma que “la *Vorhandenheit* es una dimensión del *Zuhandenheit*” (1994, p. 200).

³⁵³ En la edición original de *Ser y Tiempo* (1927), véase §15.

³⁵⁴ Para una distinción en profundidad entre ser-a-la-mano (*Zuhandenheit*) y presente-a-la-mano (*Vorhandenheit*) (o ser-a-la-vista como también lo denomina Bengoa Ruiz de Azúa), así como la diferencia entre *Vorhandenheit* (existencia) y *vorhanden* (existente), véase Bengoa Ruiz de Azúa (1994, pp. 195-196).

³⁵⁵ En la literatura inglesa el ser-a-la-vista es usualmente denominado ‘presente-a-la-mano’ (*present-at-hand*).

Por ello, Heidegger defiende que la verdadera estructuración de la espacialidad no viene dada por la posición geométrica de los objetos que nos rodean sino por nuestra experiencia de la espacialidad que viene a su vez estructurada por los objetos que nos encontramos, no solo cercanos geométricamente, sino además por aquellos que surgen de nuestras motivaciones, experiencias pasadas, anticipaciones y/o estados de ánimo, y que tienen el potencial para ser manejados³⁵⁶. En definitiva, la analítica existencial de Heidegger está elaborada desde una perspectiva donde la conciencia está abierta al mundo y cuyo suelo existencial antepredicativo es el cuerpo en su operatividad cotidiana³⁵⁷. Como se puede intuir, en esta operatividad mundana o existencial del ser-en-el-mundo está implícita la corporalidad como existencial fundamental (Rodríguez Suárez 2012b, 2016, 2019), si bien su desarrollo efectivo fue realizado por Merleau-Ponty mediante la noción de cuerpo vivido, en *Fenomenología de la Percepción* (1945).

Por ello, el análisis existencial del *Dasein* refleja diversas manifestaciones de un ser inmerso o arrojado al mundo que encuentra su existencia, o la constituye, mediante su corporeidad —aunque no sea explícita en el análisis, como hemos mencionado. Así, Rodríguez Suárez (2012a, p. 153) interpreta que “[E]l *Dasein* no es una entidad encerrada en sí misma, sino que es trascendencia³⁵⁸. Está en contacto íntimo con las cosas, porque es ser-en-el-mundo”. Es decir, la existencia del ser no se constituye en la reflexión del ego que epistemológicamente se encuentra a sí mismo, sino, que, con anterioridad, en el *Lebenswelt*, que como hemos dicho es preobjetivo y presubjetivo, la existencia del ser se da como relacional, pues es siempre aquello a lo que nos hemos referido como lo *percibido*. Y si somos mediante lo percibido somos ser-en-el-mundo quiere decir que el

³⁵⁶ A pesar de que conferimos con Fernández Beites (2011) en su crítica en torno a la distinción tan taxativa que propone Heidegger entre *Zuhanden* y *Vorhanden*, pues supone según ella ‘una descripción incorrecta del mundo de la vida, que ignora el nivel prepredicativo sensible y valorativo, y descuida así datos tan básicos como la naturaleza, los valores, la obra de arte o el cuerpo vivido’, lo cierto es que aquí no entraremos a valorar o a explorar más allá esta cuestión pues si bien encontramos que no es un tema puramente filosófico la distinción propuesta por Heidegger no afecta al sentido y profundidad de la mirada metodológica propuesta por el cine observacional de esta investigación.

³⁵⁷ Si bien Heidegger no menciona el cuerpo de forma explícita, sus análisis solo pueden considerarse desde una perspectiva corporizada (Zahavi 2019a). Merleau-Ponty desarrolló una fenomenología explícita del cuerpo, emparentada con el *Dasein* y el ser-en-el-mundo de Heidegger (Rodríguez Suárez 2012a), y sobre la que se hablará en el último epígrafe al analizar la aplicación antropológica que Csordas (1990) hace de la corporalidad en Merleau-Ponty.

³⁵⁸ En términos de diferencia en la aproximación fenomenológica entre Husserl y Heidegger Rodríguez Suárez (2012a, p. 154) apunta: “En la conciencia husserliana el ser se expone como objeto de la intencionalidad, porque la conciencia es absoluta en la medida en que se concibe como el fundamento último de la realidad, ella es ‘lo a priori’ [...]. En cambio, para él la ‘cosa misma’ de la fenomenología no es la conciencia, sino el ser del ente [...]”.

ser es ontológicamente relacional, y esta relacionalidad se da en el cuerpo, pues el cuerpo es el lugar donde conciencia y mundo se tornan existencia originariamente significativa.

Por tanto, esta estructura constituyente del ser no es una existencia que se dé en términos cartesianos mediante un ‘yo pienso’ sino que, para Merleau-Ponty: “La conciencia no es originariamente un ‘yo pienso’, sino un ‘yo puedo’. [...] La conciencia es ser en la cosa por intermedio del cuerpo” (citado en Rodríguez Suárez 2012a, p. 152). Así, para Merleau-Ponty el cuerpo no es fisiológico, ni biológico, ni anatómico, sino que es el cuerpo *vivido*, entendido este como “el vehículo del ser en el mundo [...] [que] vive en íntima fusión con la experiencia que se tiene de las cosas [...] [y] que se funde con la presencia del mundo que percibe” (citado en Rodríguez Suárez 2012a, p. 153). Por tanto, Merleau-Ponty “muestra a través de su fenomenología de la percepción la existencia como ser-en-el-mundo por medio del cuerpo” (*ibid.*, 156). Es decir, parafraseando a Merleau-Ponty en Rodríguez Suárez, si tomamos el cuerpo como “el medio donde se da la relación entre la conciencia y el mundo”, el cuerpo adquiere toda la significación como “nudo de relaciones” en el *Lebenswelt* (*ibid.*, 157). Así, la comprensión del ser en el mundo de la vida no proviene de la reflexión o del saber científico, sino que es primariamente un comprender en abertura al mundo, de forma prepersonal, sin el cual no cabría la posibilidad de la comprender el mundo ni a nosotros mismos, no cabría pues una posterior reflexión o comprensión científica. Como incide Rodríguez Suárez:

Este comprender originario consiste en una interpretación que se da en el nivel de la existencialidad que le es peculiar al *Dasein* —como hemos dicho, una estructura previa ontológicamente a la constitución del sujeto como tal y así del nivel reflexivo. Desde esta interpretación primaria “nuestro ser se encuentra orientado a las cosas y a los hombres (Heidegger citado en Rodríguez Suárez 2012a, p. 158).

En otras palabras, así concebido, el sujeto cuyo ser primigenio se constituye prepersonalmente mediante el cuerpo, un cuerpo que no es que aloje una conciencia, sino que esta se constituye necesariamente mediante aquel. A su vez, esta conciencia constituida mediante la corporeidad se encuentra inmersa en el mundo de la vida, un *Lebenswelt* que no la precede, sino mediante el que la conciencia corporizada se constituye pues hacia él está orientada. Esta concepción del ser-en-el-mundo mediante la

corporalidad ha sido ampliamente ignorada por las ontologías occidentales. Sin embargo, para la antropología fenomenológica el cuerpo toma vital importancia, pues es el nudo relacional primario, el modo en que se sustancia el mundo vivido para el sujeto experiencial. Rodríguez Suárez lo expone así:

El cuerpo no es una cosa más entre las cosas o un objeto de pensamiento, sino que es expresión de lo invisible. La diferencia heideggeriana *Mensch* (individuo)-*Dasein* (lo prepersonal), y la de Merleau-Ponty *conciencia-cuerpo propio* —expresiones ambas de la diferencia ontológica en lo humano mismo—, no implica dualismo metafísico alguno, sino que es expresión de la diferencia ontológica concretada en la propia subjetividad. Esta es en mi opinión una de las aportaciones fundamentales de Heidegger y, al hacerla suya, Merleau-Ponty hace una descripción absolutamente original desde sus propios planteamientos: la de la corporeidad como dimensión de mi ser en el mundo (Rodríguez Suárez 2012a, p. 159).

Por tanto, la corporalidad así considerada no responde a ninguna dicotomía ni dualismo, pues el cuerpo está en la constitución misma del ser-en-el-mundo, como elemento constitutivo e indispensable de la existencia. El cuerpo así es, prerreflexivamente, un cuerpo *vivido* en lugar de un cuerpo al que (re)conocer. A partir de este cuerpo vivido, que es el punto cero experiencial con respecto a uno mismo y al mundo, la espacialidad se despliega para el ser. Para finalizar este subepígrafe, cabe mencionar que, como veremos a continuación, un paradigma de la corporización basado en la noción merleauPontiana de lo preobjetivo tiene como consecuencia más visible el reconocimiento del cuerpo como el ‘suelo existencial’ de la cultura y el yo y, por ello, la subversión de la relación sujeto-objeto en el estudio antropológico y etnográfico de la experiencia preobjetiva (Csordas 1990).

2.2.2 La corporización mediante la noción de lo preobjetivo en Merleau-Ponty

De Thomas J. Csordas veremos dos textos seminales que podría decirse están entre los desarrollos más influyentes de la antropología fenomenológica: *Embodiment as a Paradigm for Anthropology* (1990) e *Introduction: the body as representation and*

being-in-the-world (1994). Así, Csordas hace un llamamiento a desarrollar un ‘paradigma de corporización’ mediante el cual se pueda elaborar el cuerpo desde una perspectiva metodológica consistente que implemente su concepción como epistemología (Csordas 1990). De hecho, según Csordas, “usar el término ‘cuerpo’ sin mucho sentido de la ‘corporalidad’”, como si el cuerpo fuese “poco más que un sinónimo de yo-mismo o persona”, conlleva el ‘doble riesgo’ de “disipar la fuerza de usar el cuerpo como punto de partida metodológico, y de objetizar los cuerpos como cosas desprovistas de intencionalidad e intersubjetividad” (1994, p. 4, trad. del a.)³⁵⁹. Este llamado hacia una metodología corporizada parte de la premisa de que, en la antropología social y cultural, se debe abandonar la comprensión del cuerpo en un sentido biológico, naturalista, o si quiera puramente científico. Mientras la herencia cartesiana propugna una relación sujeto-objeto en la que el cuerpo es concebido como objeto de estudio en lugar de comprenderse como sede *existencial* del sujeto y la cultura, la fenomenología desarticula la lógica dualista para concebir el cuerpo como experimentado, en el sentido de preobjetivo, como vivido; es decir, antes, y sin perjuicio, de una potencial objetivación mediante la reflexión (Csordas 1990) o una posible reificación —evitable, según Csordas (1994), mediante la concepción del cuerpo como ser-en-el-mundo; perspectiva que, en nuestro caso, debemos explorar en el caso del cuerpo representado en la pantalla³⁶⁰.

Con respecto a las variaciones metodológicas entre ambos textos mencionaremos, de forma introductoria, una que destaca por encima del resto, no solo por su relevancia sino porque nos ayuda a explicar una decisión metodológica que, a pesar de seguir el progreso de Csordas, entendemos que debemos argumentar. Así, mientras en el primer texto (1990) Csordas toma como base el cuerpo vivido (*corps propre*) o preobjetivo de Merleau-Ponty [...] en relación con “la problemática de la percepción”, en comparación con la corporización en Bourdieu [...], quien la examina “en el discurso antropológico de la práctica (*practice*)” (Csordas 1990, p. 7, trad. del a.)³⁶¹, en el segundo texto (1994)

³⁵⁹ « [...] using the term “body” without much sense of “bodiliness” [...] as if bodies were little more than a synonym for self or person [...] carries the dual dangers of dissipating the force of using the body as a methodological starting point, and of objectifying bodies as things devoid of intentionality and intersubjectivity. » (Csordas 1994, p. 4).

³⁶⁰ Véase el epígrafe 5.3 *Análisis corporizado de los principios de estilo del cine observacional y Conclusiones* para posibles vías de evitar la objetización del cuerpo cinematográfico. En síntesis, proponemos que el realizador etno-fílmico puede hacer oscilar la recepción de las corporalidades en la mostradas al espectador en la pantalla mediante la duración de los planos en filmación y en montaje.

³⁶¹ « My plan for outlining such a paradigm begins with a critical examination of two theories of embodiment: Merleau-Ponty (1945), who elaborates embodiment in the problematic of *perception*, and

Csordas elabora la corporización mediante el ser-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*) de Heidegger. De los tres modelos de corporización, en esta tesis interesan más los modelos de Merleau-Ponty y Heidegger, por razones metodológicas. Puesto que no entraremos en el modelo de Bourdieu, conviene señalar las razones para su descarte en este momento.

Cabe señalar, primero, que Csordas parece desarrollar el modelo de Bourdieu de forma tentativa, simplemente por ofrecer una alternativa metodológica, ya que, primero, el propio autor advierte, en el inicio del texto, que su modelo metodológico “se inclina fuertemente en la dirección de la fenomenología” (Csordas 1990, p. 5, trad. del a.)³⁶². Y, segundo, cuatro años después queda patente que Csordas ha abandonado el modelo de Bourdieu para la elaboración de un paradigma de la corporización, optando por profundizar en la línea fenomenológica mediante el ser-en-el-mundo de Heidegger, si bien no como paradigma de la corporización, que sigue sustentado en el cuerpo preobjetivo de Merleau-Ponty, sino que el ser-en-el-mundo es presentado como alternativa a la representación en la generación de conocimiento etnográfico.

Por otro lado, el estructuralismo dialéctico de Bourdieu opera en un plano diferente al de esta tesis, pues lo hace en interés de una sociología que de explicación al modo en que el cuerpo es conformado mediante la socialidad, se centra en desarrollar la noción de *habitus* para ‘mediar o colapsar’ la dualidad ‘estructura-práctica’ (Csordas 1990, pp. 8-12). Y, si bien Bourdieu mantiene la ‘cimentación’ del *habitus* ‘en el cuerpo’, su forma de tematizar tal noción puede conducir a su concepción como ‘mediación universalizadora’ (*ibid.*, 11-12). Sin pretensión de desacreditar la búsqueda de universales en la línea de Bourdieu, y a pesar de reconocer el papel que la noción de *habitus* ha jugado en los desarrollos de la antropología y la sociología durante las últimas décadas, ante el riesgo inherente a tal empresa de esencialización del cuerpo, aquí apostamos, por tanto, por la vía fenomenológica.

La vía fenomenológica, patente en las elaboraciones que Csordas hace de Merleau-Ponty y Heidegger —especialmente del primero—, permite comenzar todo análisis cultural en la corporización como ‘suelo existencial’. Precisamente, ese *locus* en el que reside, y del que surge, cualquier ritmicidad es, para la antropología

Bourdieu (1977, 1984), who situates embodiment in an anthropological discourse of *practice*. » (Csordas 1990, p. 7).

³⁶² Orig.: « The approach I will develop [...] leans strongly in the direction of phenomenology. » (Csordas 1990, p. 5).

fenomenológica, el cuerpo, y no la estructura de la socialidad o la cultura —aunque obviamente podría verse la estructura de la socialidad como otro elemento que reside en, y del que surge, el cuerpo; es decir, por aclararlo, que la antropología fenomenológica prioriza una aproximación primera al cuerpo como expresión de la cultura y la socialidad, lo que por tanto no menoscaba lecturas estructurales que se puedan hacer en ese sentido; asimismo la metodología etno-fílmica se muestra precisamente más idónea para la evocación (sin perjuicio de su aprehensión como representación) de lo particular, la experiencia y el cuerpo que para lo estructural, la explicación y la socialidad (MacDougall 1998, 2006).

Por tanto, el interés primigenio de esta investigación no está en la estructura del fenómeno de la socialidad ni en su expresión cultural —de nuevo: sin menoscabo de las lecturas que se puedan hacer en este sentido—, sino en un nivel mucho más particular y concreto. Como se puede intuir, nos referimos a desarrollar metodológicamente una aproximación etno-fílmica que esté sustentada en un paradigma de la corporización que desvirtúe o diluya la relación entre el sujeto (investigador y colaboradores) y el objeto (la corporalidad) y que, por tanto, nos permita aproximarnos a las modulaciones rítmicas del cuerpo, si bien entendidas estas como expresión preobjetiva de esa relación entre cuerpo y mundo en el sentido aludido por Csordas —quien parafraseando a Frank, reclama que “el cuerpo debe sería entendido no como una constante en medio de un flujo sino como un epítome de ese flujo” (Frank parafraseado en Csordas, 1994, p. 2, trad. del a.)³⁶³.

Así, como hemos adelantado, en *Embodiment as a Paradigm for Anthropology* (1990), Thomas J. Csordas elabora una noción de corporización que trata de superar la dualidad entre sujeto y objeto. Csordas parte de la noción del yo desarrollada por Hallowell (1955), quien emplea una fenomenología (atenuada, desleída) para concebir un modelo del “yo” como “culturalmente constituido” —lo que sin duda supone un avance con respecto a la “preocupación” de su época por la “estructura de personalidad”—, y que, sin embargo, en opinión de Csordas tal modelo “carece” de una “adecuada elaboración de la fenomenología” (Csordas 1990, pp. 5-6, trad. del a.)³⁶⁴. De hecho,

³⁶³ « [...] and that the body should be understood not as a constant amidst flux but as an epitome of that flux. » (Frank parafraseado en Csordas 1994, p. 2).

³⁶⁴ Orig.: « [...] his denomination of the "self as culturally constituted" marked a methodological shift away from concern with personality structure, and remains current in anthropological thought. [...] He referred to his outline of a method to study the self as phenomenological "for want of a better term," but I would argue that what he lacked was a more adequately worked out phenomenology. » (Csordas 1990, pp. 5-6).

Hallowell hace una apreciación de tipo fenomenológico al “reconocer explícitamente el yo como una auto-objetivación y el producto de un modo reflexivo”, lo que le lleva a “prefigurar una crítica antropológica de la distinción entre sujeto y objeto” y, sin embargo, “proyecta su análisis a nivel del yo ya objetivado” (*ibid.*, 6, trad. del a.)³⁶⁵. Así, para romper con la dualidad objeto-sujeto, Csordas argumenta que “el paso decisivo” implica “comenzar con la experiencia preobjetiva y prerreflexiva del cuerpo, mostrando que el proceso de auto-objetivación ya es cultural con antelación a la distinción entre sujeto y objeto” (*idem*, trad. del a.)³⁶⁶. Por tanto, desde una perspectiva fenomenológica de la experiencia corporal y corporizada, “el cuerpo no es un *objeto* a estudiar en relación con la cultura, sino que debe ser considerado como el *sujeto* de la cultura o, en otras palabras, como el suelo *existencial* de la cultura” (*ibid.*, 5, trad. del a.)³⁶⁷.

La utilidad antropológica y etnográfica de una noción fenomenológica de corporización, que resulte en ‘el cuerpo socialmente fundamentado’, se puede comenzar a inferir siguiendo las elaboraciones del propio Csordas. Este, habiendo identificado las nociones clave en el trabajo de Hallowell, percepción y práctica, argumenta que este otro emplea la noción de percepción para acreditar no solo “el emplazamiento del individuo en la cultura, uniendo el comportamiento al mundo objetivo”, sino que la percepción así entendida en relación a la práctica “también une los procesos perceptivos con las constricciones sociales y los significados culturales” —lo que explicaría que en la percepción no solo trasciendan “objetos naturales” sino también “objetos cosificados culturalmente”, especialmente seres sobrenaturales y las prácticas asociadas a ellos” (Csordas 1990, p. 6, trad. del a.)³⁶⁸. Así, Hallowell explica que, mediante el término “entorno de comportamiento” —que alude “al contexto en que la práctica es llevada a cabo”— se puede llegar a “una teoría de la práctica [que] puede estar mejor basada en el

³⁶⁵ « [...] Hallowell prefigured an anthropological critique of the distinction between subject and object. However, although he explicitly recognized the self as a self-objectification and the product of a reflexive mood, Hallowell cast his analysis at the level of the already objectified self. » (Csordas 1990, p. 6).

³⁶⁶ « A fully phenomenological account [...] would take the decisive step of beginning with the preobjective and prereflective experience of the body, showing that the process of self-objectification is already cultural prior to the analytic distinction between subject and object. » (Csordas 1990, p. 6).

³⁶⁷ Orig.: « This approach to embodiment begins from the methodological postulate that the body is not an object to be studied in relation to culture, but is to be considered as the subject of culture, or in other words as the existential ground of culture. » (Csordas 1990, p. 5).

³⁶⁸ Orig.: « The proto-phenomenological approach to perception that we have identified accounts for an essential feature of the behavioral environment, namely that it includes not only natural objects but ‘culturally reified objects’, especially supernatural beings and the practices associated with them. The concept thus did more than place the individual in culture, linking behavior to the objective world, but also linked perceptual processes with social constraints and cultural meanings. » (Csordas 1990, p. 6).

cuerpo socialmente fundamentado” (Hallowell citado en Csordas 1990, p. 7, trad. del a.)³⁶⁹.

A su vez, Csordas señala que, además de Hallowell, podemos atender a las elaboraciones de Marcel Mauss para justificar una metodología antropológica en torno a la corporización. Esta necesidad se debe, según Csordas, a la forma dualista en que Mauss trata la noción de persona, tanto en *La Notion du Personne* (1938) como en *Les Techniques du Corps* (1934). En ambos textos están presentes “la percepción y la práctica como ámbitos del yo culturalmente constituido”, pero Mauss hace “una “distinción entre el mundo del pensamiento y el mundo material en la línea promulgada por Descartes y Spinoza”, una dualidad que precisamente “el paradigma de la corporización” pretende “colapsar” (Csordas 1990, p. 7, trad. del a.). Por tanto, Mauss, a diferencia de Hallowell, y “teniendo en cuenta que [el primero] escribe casi dos décadas antes” que el segundo, no consigue “tratar al unísono” ambas cuestiones, percepción y práctica, “y mucho menos dentro de un paradigma consistente de la corporización” (*idem*, trad. del a.)³⁷⁰.

Así, Merleau-Ponty parte de la identificación de las “dualidades problemáticas [...] en el ámbito de la percepción” —siendo “la principal aquella del sujeto-objeto”— para buscar, mediante la “corporización” como “principio metodológico”, no ya su “mediación, sino”, según Csordas, su “colapso” (1990, p. 8, trad. del a.)³⁷¹. Así, el tratamiento que Merleau-Ponty hace de la corporización “requiere que el cuerpo como figura metodológica sea en sí mismo no dualista, esto es, indistinto de, o en interacción con, un principio opuesto de la mente” y, por tanto, mientras este debe ser concebido “en relación con el mundo”, la conciencia debe ser considerada como “el cuerpo proyectándose en el mundo” (*idem*)³⁷². Esta forma que tiene la conciencia corporizada, es decir, el cuerpo, de proyectarse en el mundo, elude la aprehensión de este como si

³⁶⁹ Orig.: « [...] the concept of behavioral environment is a terminological composite that stands for the context in which practice is carried out, and hence counts as a theoretical stepping-stone between behavior and practice. This is of particular relevance to the present argument because, as we shall see, a theory of practice can best be grounded in the socially informed body. » (Csordas 1990, p. 7).

³⁷⁰ Orig.: « [...] writing nearly two decades before Hallowell, Mauss could not yet treat them together, still less within a consistent paradigm of embodiment. » (Csordas 1990, p. 7).

³⁷¹ Orig.: « The problematic [...] is formulated in terms of troublesome dualities. For Merleau-Ponty in the domain of perception the principal duality is that of subject-object [...]. Both [Merleau-Ponty y Bourdieu] attempt not to mediate but to collapse these dualities, and embodiment is the methodological principle invoked by both. » (Csordas 1990, p. 8).

³⁷² Orig.: « The collapsing of dualities in embodiment requires that the body as a methodological figure must itself be nondualistic, that is, not distinct from or in interaction with an opposed principle of mind. Thus, for Merleau-Ponty the body is a "setting in relation to the world", and consciousness is the body projecting itself into the world. » (Csordas 1990, p. 8).

fuese un objeto externo a aquel. Este fenómeno, que de alguna forma viene a recordar la correlación husserliana entre conciencia y mundo en virtud de la noción de intencionalidad, no es más que la forma preobjetiva en que el mundo se da para el cuerpo vivido de uno mismo.

Por su parte, con respecto al cuerpo propio Merleau-Ponty rechaza que este sea, para sí mismo, ‘un objeto entre otros objetos’ en el mundo (Merleau-Ponty 2005, p. xiv, trad. del a.)³⁷³. Es decir, en la experiencia, de la misma forma en que el mundo se nos es dado, el cuerpo también se nos es dado de forma preobjetiva, y solo cuando el cuerpo se da como un objeto de análisis o reflexión podemos establecer una relación entre sujeto y objeto, pero sin perder de vista que la forma en que podemos establecer esa relación solo puede ser dada desde la perspectiva de la corporización que antecede la reflexión o el análisis. Esta elaboración del cuerpo como cuerpo vivido, o experiencial, es esencial para discutir la constitución perceptiva de los objetos culturales, que es la cuestión que Csordas pretende iluminar mediante lo ‘preobjetivo’ en Merleau-Ponty.

Así, la crítica de Merleau-Ponty al empirismo es la puerta de entrada escogida por Csordas para introducir la cuestión de la constitución perceptiva de los objetos culturales. Merleau-Ponty examina el caso de la ilusión óptica de Müller-Lyer (dos líneas de igual longitud que acaban en flecha y en flecha invertida, respectivamente) para afirmar que el lugar correcto para iniciar un análisis de la percepción a nivel experiencial no es el mundo objetivamente externo al cuerpo —el hecho de que las líneas son objetivamente de igual longitud—, sino la percepción corporizada. Csordas, siguiendo a Merleau-Ponty, defiende que “lo que percibimos ‘realmente’ es [...] que una línea es más larga que la otra” y, por tanto, “empezar desde el punto de vista objetivo [...] y analíticamente trabajar hacia atrás hasta el sujeto que percibe no captura adecuadamente la percepción como proceso constitutivo” (Csordas 1990, p. 9, trad. del a.)³⁷⁴. Es decir, puesto que “a nivel de la percepción no tenemos objetos, simplemente estamos en el mundo”, Merleau-Ponty se “pregunta dónde empieza la percepción (si acaba en los objetos), y la respuesta es en el cuerpo”, instándonos, por tanto, a “dar un paso atrás con respecto a lo objetivo y comenzar

³⁷³ Orig.: « I must even set aside from myself my body understood as a thing among things, as a collection of physico-chemical processes. » (Merleau-Ponty 2005, p. xiv).

³⁷⁴ « What we “really” perceive is [...] that one line is longer than the other [...]. To start from the objective point of view [...] and analytically work backwards to the perceiving subject does not accurately capture perception as a constituting process. » (Csordas 1990, p. 9).

con el cuerpo en el mundo”, esto es, la experiencia de percibir en toda su riqueza e indeterminación” (Merleau-Ponty citado en Csordas 1990, p. 9, trad. del a.)³⁷⁵.

A continuación, Csordas argumenta que para “permitirnos el estudio del proceso corporizado de la percepción” —que experiencialmente empieza en el cuerpo y acaba en los objetos, y no al revés—, la fenomenología de “Merleau-Ponty ofrece el concepto de lo *preobjetivo*” (Csordas 1990, p. 9, trad. del a.). Mediante la noción de lo preobjetivo se hace patente el ámbito de estudio de la fenomenología que no es sino la experiencia tal como es vivida en su inmediatez, es decir, “la fenomenología es una ciencia descriptiva de los inicios existenciales y no los productos culturales ya constituidos” (*idem*, trad. del a.). En consonancia, para una antropología fenomenológica de la percepción³⁷⁶, el objetivo es “capturar aquel momento de trascendencia en que la percepción comienza y, en medio de la arbitrariedad y la indeterminación, constituye y es constituida por la cultura” (*idem*, trad. del a.).

Es decir, mientras, la antropología asume la distinción cientificista entre sujeto y objeto —que caracteriza los modos reflexivos y analíticos, que son también experiencias de relación con el mundo, si bien de segundo grado—, la antropología fenomenológica nos urge a identificar la corporalidad como central en la experiencia y, por tanto, la corporización como perspectiva primera. Este cambio de perspectiva, para abordar antropológicamente la experiencia desde el cuerpo preobjetivo o vivido, supone romper con otra perspectiva que Merleau-Ponty denomina “actitud crítica” —asimilable a otras dos denominaciones: la actitud natural que Husserl quiere poner entre paréntesis con la *epoché*; la actitud naturalista, científica o platónica referida por San Martín (2016); o la sustitución del pensamiento categorial por el pensamiento sensible para Laplantine (2014). Así, mediante este ejercicio de modificación de perspectiva, que revela la preobjetividad de la experiencia corporizada, la dualidad sujeto y objeto queda superada a nivel experiencial.

Ahora bien, la noción de preobjetividad de la experiencia corporizada podría llevar a una objeción, señalada por Csordas, según la cual “lo preobjetivo implica que la

³⁷⁵ Orig.: « Merleau-Ponty thus wants our starting point to be the experience of perceiving in all its richness and indeterminacy, [...] on the level of perception we have no objects, we are simply in the world. Merleau-Ponty then wants to ask where perception begins (if it ends in objects), and the answer is, in the body. He wants to step backward from the objective and start with the body in the world. » (Csordas 1990, p. 9).

³⁷⁶ Cabe recordar que Csordas elabora su paradigma de la corporización desde la perspectiva de la “antropología psicológica (*psychological anthropology*)” (Csordas 1990, p. 5).

existencia corporizada es exterior o previa a la cultura” (Csordas 1990, p. 9, trad. del a.)³⁷⁷. Esta objeción que, como hemos visto anteriormente podría ser admitida contra el sujeto fenomenológico ahistórico de Husserl en *Ideas I* (1913) —es decir, la conciencia trascendental—, olvidaría, sin embargo, “lo que Merleau-Ponty quiere decir con el cuerpo como “un cierto entorno en relación al mundo” o el “poder general de habitar todos los entornos que el mundo contiene””, o lo que es lo mismo, el hecho experiencial y existencial de que “el cuerpo está en el mundo desde el inicio” (Merleau-Ponty citado en Csordas 1990, p. 9, trad. del a.). Es decir, la experiencia preobjetiva del cuerpo no significa que aquella sea ‘precultural’, sino simplemente que tal experiencia es ‘preabstracta’, en el sentido de que antecede a la abstracción del modo analítico o reflexivo y, por tanto, se refiere a la experiencia corporizada, concreta e inseparable de la socialidad en la que los cuerpos y las formas culturales operan inextricablemente. En palabras de Csordas:

El concepto [lo preobjetivo] ofrece al análisis cultural el proceso humano abierto e indeterminado de asumir y habitar el mundo cultural en el que nuestra existencia trasciende, pero [que a su vez] permanece anclada en situaciones *de facto* (Csordas 1990, p. 10, trad. del a.)³⁷⁸.

Por otro lado, cabe preguntarse si todo análisis cultural no es en cierta forma una objetivación del mundo o, dicho de otra manera, si acaso, como podría parecer, aquel solo es posible mediante la objetivación, es decir, bajo la forma de una relación sujeto-objeto. Pues bien, la respuesta a esta pregunta es clara si atendemos a la elaboración de la noción de lo preobjetivo que Csordas emplea con éxito para fundamentar un paradigma de la corporización “que se pregunta cómo llegamos en primera instancia a las objetivaciones culturales y del yo” en su etnografía sobre ciertas prácticas religiosas de oración en común en una rama del pentecostalismo de Norte América (Csordas 1990, p. 34, trad. del a.)³⁷⁹.

³⁷⁷ Orig.: « It might be objected that a concept of the preobjective implies that embodied existence is outside or prior to culture » (Csordas 1990, p. 9).

³⁷⁸ « The concept offers to cultural analysis the open-ended human process of taking up and inhabiting the cultural world, in which our existence transcends but remains grounded in *de facto* situations. » (Csordas 1990, p. 10).

³⁷⁹ « In the subsequent analyses I attempted to work out some implications of embodiment in the domain of charismatic religious experience. I avoided the assumption that phenomena of perception are mentalistic (subjective) while phenomena of practice are behavioristic (objective) by approaching both within a paradigm that asks how cultural objectifications and objectifications of the self are arrived at in the first place. » (Csordas 1990, p. 34).

Csordas afirma que los modelos epistemológicos dualistas que tratan de explicar la experiencia de las prácticas rituales religiosas mediante explicaciones psicológicas o fisiológicas —y su combinación— suelen atribuir “ciertos fenómenos preobjetivos [...] como originándose en Dios en lugar de en el cuerpo socialmente orientado” (*ibid.*, 33, trad. del a.)³⁸⁰. Esto tiene como consecuencia una interpretación sesgada no solo en torno a cómo se da el cuerpo experiencialmente en imbricación con la cultura y la socialidad, sino que también da la espalda a “cómo nuestros cuerpos llegan a ser objetivados mediante procesos de reflexión” —cuestión capital para la antropología psicológica (*ibid.*, 36, trad. del a.)³⁸¹. Por tanto, comenzar el análisis cultural por la preobjetividad de la experiencia del cuerpo, lo que revela precisamente nuestra corporización, evita su objetivación en primera instancia.

Para finalizar, a diferencia de Csordas, esta investigación no está tan interesada en el proceso desde lo preobjetivo a la objetivación como en las consecuencias que ello tiene para un paradigma de la corporización en cuyo seno pueda surgir una metodología etno-fílmica que evoque la constitución antropológica del cuerpo vivido. Como hemos visto, Csordas no menciona el sujeto existencial por excelencia de Merleau-Ponty, esto es, el *corps propre* o cuerpo vivido, cuyo rasgo fundamental implica la noción de lo preobjetivo. Sin embargo, esta omisión de Csordas cabe recordar que ha sido solventada en el subepígrafe anterior, mediante las elaboraciones de Rodríguez Suárez (2012b) en torno a la relación estructural entre el *corps propre* y el ser-en-el-mundo. Aquello nos permitió no solo fundamentar más ampliamente la noción de preobjetividad elaborada por Csordas (1990) sino, también, dotar de sentido la evolución de Csordas —no explicada por el autor—, quien en 1994 decide dejar de lado la noción de lo preobjetivo para establecer el ser-en-el-mundo como eje central no solo para un paradigma antropológico de la corporización, sino también como motor de un cambio de perspectiva onto-epistemológico en la antropología empírica basado en la evocación ante la representación, como veremos enseguida, si bien sin extendernos.

³⁸⁰ « [...] certain preobjective phenomena are misrecognized as originating in God instead of in the socially informed body. » (Csordas 1990, p. 33).

³⁸¹ Orig.: « Starting from perception, however, it then becomes relevant (and possible) to ask how our bodies may become objectified through processes of reflection. » (Csordas 1990, p. 36).

2.2.3 El ser-en-el-mundo como paradigma no-representacionalista

Para empezar, y alineado con las elaboraciones con las que cerramos el subepígrafe anterior, Csordas insiste en que el “cuerpo al que estamos acostumbrados en el pensamiento académico y popular es típicamente asumido como una entidad fija, material, sujeta a las reglas empíricas de la ciencia biológica”, esto es, como si su existencia fuese dada “antes de la mutabilidad y el flujo de la variación y diversidad cultural” y estuviese “caracterizado por necesidades internas inmutables” (Csordas 1994, p. 1, trad. del a.)³⁸². Sin embargo, en base a los desarrollos fenomenológicos que incursionan en la antropología, Csordas defiende que “el nuevo cuerpo”, que reclama atención por parte de la antropología, “no puede ser considerado como un hecho en bruto de la naturaleza” sino que debe ser concebido como un “fenómeno cultural” (*ibid.*, 1-3, trad. del a.)³⁸³. En este sentido, Csordas se hace eco de los argumentos de Donna Haraway, para quien la “alternativa al cuerpo naturalizado y esencializado no es el relativismo, que solo es el inverso de la perspectiva totalizante” sino “el reconocimiento del emplazamiento [*location*], esto es, posiciones no equivalentes en una red sustancial de conexiones”, lo que, a su vez, permite “aceptar las consecuencias interpretativas de estar colocada en un punto de vista corporizado particular”, así como “las consecuencias de la relacionalidad, la captación parcial de cualquier situación, y la imperfección de la comunicación” (Haraway parafraseada en Csordas 1994, p. 2, trad. del a.)³⁸⁴.

Por tanto, mediante la corporización no solo accedemos a una comprensión interpretativa del mundo en virtud del emplazamiento de aquella en él, sino que a partir de la corporización también se despliegan la intencionalidad, la intersubjetividad, la sensibilidad y lo sensacional. Es decir, poner en el centro la corporización, y no solo la

³⁸² « The kind of body to which we have been accustomed in scholarly and popular thought alike is typically assumed to be a fixed, material entity subject to the empirical rules of biological science, existing prior to the mutability and flux of cultural change and diversity and characterized by unchangeable inner necessities. » (Csordas 1994, p. 1).

³⁸³ « The new body that has begun to be identified can no longer be considered as a brute fact of nature. » (Csordas 1994, p. 1). « The body is a cultural phenomenon [...]. » (Csordas 1994, p. 3).

³⁸⁴ « [...] the appropriate alternative to the naturalized and essentialized body is not relativism, which is only the inverse of the totalizing perspective [...]. Instead of relativism she [Haraway] advocates the recognition of location, that is, non-equivalent positions in a substantive web of connections. The emphasis on location accepts the interpretive consequences of being grounded in a particular embodied standpoint—the consequences of relatedness, partial grasp of any situation, and imperfect communication. » (Csordas 1994, p. 2).

mera corporalidad, ofrece la “fuerza de usar el cuerpo como punto de partida metodológico” y “la oportunidad [...] de insertar una dimensión añadida de materialidad a nuestras nociones de cultura e historia” (Csordas 1994, p. 4, trad. del a.)³⁸⁵. En este sentido, puesto que “nuestras vidas no son siempre vividas en cuerpos objetivados, ya que nuestros cuerpos no son originalmente objetos para nosotros”, y dado que, fenomenológicamente, podemos entender el cuerpo “como el suelo de procesos perceptivos que *finalizan* en la objetivación” (Merleau-Ponty parafraseado en Csordas 1994, p. 7, trad. del a.)³⁸⁶, lo que ha tomado el centro del análisis antropológico es precisamente el “juego entre el cuerpo preobjetivo y el objetivado” (*idem*). En otras palabras, si bien, “ambos la mente y el cuerpo pueden ser construidos como sujeto u objeto” (*ibid.*, 8, trad. del a.)³⁸⁷, ya sea en la experiencia preobjetiva del mundo de la vida, o bien mediante procesos reflexivos cuando adoptamos una actitud naturalista o científica, “la posibilidad [...] de que el cuerpo pueda ser entendido como sede de la subjetividad es una fuente de desafío para teorías de la cultura en que mente/sujeto/cultura son desplegadas en paralelo y en contraste con cuerpo/objeto/biología” (*ibid.*, 9, trad. del a.)³⁸⁸.

Si se acepta, por tanto, que el cuerpo es dado primariamente de forma preobjetiva, es decir, es predado, y solo se objetiva mediante procesos intelectuales, Csordas vincula la objetivación del cuerpo con el modelo representacional imperante en la generación de conocimiento etnográfico. Esta vinculación entre representación y objetivación (y consiguiente objetualización) del cuerpo es explorada por Csordas mediante las ideas de Stephen Tyler, para quien “la cuestión del discurso “etnográfico no es hacer mejores representaciones, sino evitar la representación”, sugiriendo que, en su lugar, la etnografía haría mejor en “evocar” que en “representar”” (Tyler citado en Csordas 1994, p. 10, trad.

³⁸⁵ « [...] the force of using the body as a methodological starting point [...]. It thus misses the opportunity to [...] insert an added dimension of materiality to our notions of culture and history. » (Csordas 1994, p. 4).

³⁸⁶ « Our lives are not always lived in objectified bodies, for our bodies are not originally objects to us. They are instead the ground of perceptual processes that end in objectification [...], and the play between preobjective and objectified bodies within our own culture is precisely what is at issue [...]. » (Csordas 1994, p. 7).

³⁸⁷ « [...] both mind and body can be construed as either subject or object. » (Csordas 1994, p. 8).

³⁸⁸ « The possibility [...] that the body might be understood as a seat of subjectivity is one source of challenge to theories of culture in which mind/subject/culture are deployed in parallel with and in contrast to body/object/biology. » (Csordas 1994, p. 9).

del a.)³⁸⁹. La razón para reflexionar sobre el uso etnográfico de la representación del cuerpo estaría en que la “subyugación de lo corporal a lo semántico es empíricamente insostenible... pues el significado no puede ser reducido a un signo que, por así decir, yace en un plano separado externo al ámbito inmediato de un acto” (Jackson citado en Csordas 1994, p. 10, trad. del a.)³⁹⁰. En este sentido Csordas asocia la generación de conocimiento etnográfico acerca de la experiencia preobjetiva del cuerpo, y su alternancia oscilatoria hacia la objetivación, con una propuesta de modelo de conocimiento etnográfico basado en el ser-en-el-mundo.

La noción fenomenológica de ser-en-el-mundo según Csordas no pretende “identificar[se]” de forma “negativa” como el contrario de la representación, es decir, “como algo no-presentacional”, puede operar como “complementario, tal como sujeto lo es a objeto”, esto es, como noción que “captura precisamente el sentido de inmediatez existencial” que debe interesar a la antropología en el estudio de la experiencia (Csordas 1994, p. 10, trad. del a.)³⁹¹. Por tanto, el ser-en-el-mundo permite el despliegue de otras modalidades de comprensión de la experiencia preobjetiva de nivel más primigenio (dativamente) que la representación, como es la evocación de la inmediatez existencial corporizada, que se conforma como alternativa a la objetivación etnográfica del cuerpo. Con respeto a esa inmediatez, Csordas afirma lo siguiente:

Esto es una inmediatez en un doble sentido: no como momento sincrónico del presente etnográfico, sino como presencia sensorial e involucramiento informados temporal e históricamente; y no sin mediación en el sentido de un universalismo precultural, sino en el sentido del reservorio preobjetivo de significado indicado. La distinción entre representación y ser-en-el-mundo es metodológicamente crítica, puesto que es la diferencia entre entender la cultura en términos de abstracción objetualizada e inmediatez existencial (Csordas 1994, p. 10, trad. del a.)³⁹².

³⁸⁹ « He argues [Tyler] that the point of ethnographic “discourse is not to make a better representation, but to avoid representation”, suggesting instead that ethnography would do better to “evoke” than to “represent”. » (Csordas 1994, p. 10).

³⁹⁰ « He argues [Jackson] that the “subjugation of the bodily to the semantic is empirically untenable... meaning should not be reduced to a sign which, as it were, lies on a separate plane outside the immediate domain of an act”. » (Csordas 1994, p. 10).

³⁹¹ Orig.: « I will not do to identify what we are getting at with a negative term, as something non-representational. We require a term that is complementary as subject is to object, and for that purpose suggest “being-in-the-world”, a term from the phenomenological tradition that captures precisely the sense of existential immediacy to which we have already alluded. » (Csordas 1994, p. 10).

³⁹² « This is an immediacy in a double sense: not as a synchronic moment of the ethnographic present but as temporally/historically informed sensory presence and engagement; and not unmediated in the sense of

Según Csordas, mientras la “representación es fundamentalmente nominal y, por tanto, podemos hablar de ‘una representación’”, por su parte el “ser-en-el-mundo es fundamentalmente condicional y, por tanto, debemos hablar de ‘existencia’ y ‘experiencia vivida’” (Csordas 1994, p. 10, trad. del a.)³⁹³. Csordas incide en la distinción de la siguiente forma: “En términos generales la distinción entre representación y ser-en-el-mundo corresponde a aquella entre las disciplinas de la semiótica y la fenomenología” (*idem*, trad. del a.)³⁹⁴. En consecuencia, debe tenerse en cuenta que las diferencias entre representación y ser-en-el-mundo como modelos para la generación de conocimiento etnográfico ofrecen concepciones diferentes del cuerpo, elaboradas, respectivamente, sobre la base argumental teórica de las diferencias entre, por un lado, lo objetivo y, por otro, lo preobjetivo.

En conclusión, si, por un lado, el modelo que Csordas (1990) propone para emplazar el cuerpo en el centro de la teoría antropológica está basado en el cuerpo preobjetivo de Merleau-Ponty, a su vez, Csordas (1994) propone, cuatro años después, la noción eminentemente relacional de ser-en-el-mundo como paradigma para superar el representacionalismo en la generación de conocimiento etnográfico —tarea para la que, como desarrollaremos en el capítulo dedicado a la metodología, el cine está adecuadamente equipado. Así, ahora debemos pasar a ver la antropología sensorial y su metodología etnográfica, que nos servirá como estructura en la que implementar los desarrollos de Csordas en torno al cuerpo, y más adelante, los de Laplantine en torno a la ritmicidad vivida, que tendrán su aplicación final en el último capítulo.

a precultural universalism but in the sense of the preobjective reservoir of meaning outlined above. The distinction between representation and being-in-the-world is methodologically critical, for it is the difference between understanding culture in terms of objectified abstraction and existential immediacy. » (Csordas 1994, p. 10).

³⁹³ « Representation is fundamentally nominal, and hence we can speak of “a representation”. Being-in-the-world is fundamentally conditional, and hence we must speak of “existence” and “lived experience”. » (Csordas 1994, p. 10).

³⁹⁴ « In general terms, the distinction between representation and being-in-the-world corresponds to that between the disciplines of semiotics and phenomenology. » (Csordas 1994, p. 10).

CAPÍTULO TRES: La antropología sensorial y su método etnográfico: corporalidad sin corporización explícita

Resumen de los contenidos y estructura

Una vez elaborada, en el capítulo anterior, la importancia epistemológica del cuerpo para la antropología, en este capítulo veremos las concepciones que la antropología sensorial sostiene sobre la corporalidad, y cómo esta se integra de forma insuficiente, para nuestros intereses, en la metodología etnográfica sensorial. Puesto que la antropología sensorial es heredera directa de la antropología visual —si bien no tanto en cuanto a sus objetos de estudio, sino sobre todo en lo concerniente a la forma de hacer etnografía mediante medios audiovisuales (MacDougall 2006)—, se hace necesario elaborar tanto el marco de acción de la antropología sensorial como su metodología etnográfica sensorial, que nos sirve de base para desarrollar la metodología etno-fílmica corporal y corporizada que pretendemos —gracias a la centralidad epistemológica y ontológica que la antropología fenomenológica veíamos que otorga al cuerpo, y tras la implementación de la ritmicidad corporal aportada por la antropología modal de Laplantine en el próximo capítulo.

Así, en primera instancia veremos que la antropología sensorial —que tiene como objeto de estudio principal la conformación cultural de la sensorialidad— se desarrolla en el contexto del giro sensorial (y corporal, o fenomenológico) de finales de los años ochenta y principios de los noventa del siglo pasado, como remarca Howes en numerosas ocasiones (2004, 2005, 2006, 2013a, 2013b y 2014b) —veremos también las principales críticas ante los excesos de los giros sensorial y corporal de la mano de Wolff (2012, 2016), así como una perspectiva que ayuda a contextualizarlas. Con el objetivo de perfilar la sistematización del marco operativo de la antropología sensorial, veremos en segundo lugar, y todavía en el mismo epígrafe, la controversia entre David Howes y Sarah Pink (Pink y Howes 2010), acerca de la denominación ‘sensorial o de los sentidos’.

Más adelante, en el siguiente y último epígrafe de este capítulo, primero analizaremos comparativamente las fundamentaciones onto-epistemológicas tanto de las

etnografías clásicas como de la etnografía sensorial. De esta forma veremos que, por ejemplo, el método de observación participante se transpone a la etnografía sensorial como sensación participante. Seguidamente, analizaremos los principios de la etnografía sensorial tal como los elabora Sarah Pink en *Doing Sensory Ethnography* (2015), un manual de metodología etnográfica adecuado que, por su combinación de sistematicidad y apertura, permite integrar la corporización de forma explícita en su estructura.

3.1 La antropología sensorial: los sentidos y el cuerpo como epistemologías

Actualmente, las diversas prácticas etnográficas y elaboraciones teóricas que se dan en la antropología en torno al cuerpo y los sentidos —nociones, ambas, consideradas hoy en día tanto objetos como modos de investigación corporizada y sensorial—, lo hacen bajo dos denominaciones que algunos, no todos, presentan como alternativas: por un lado, la antropología sensorial (*sensory anthropology*) que surge ya en el siglo veintiuno y, por otro, la antropología de los sentidos (*anthropology of the senses*) cuyo recorrido puede remontarse a principios de los noventa del siglo pasado o, en versión apócrifa, a los inicios mismos de la antropología como ciencia, otros cien años atrás³⁹⁵. Si cada una desarrollase prácticas, metodologías y concepciones diferentes, hallar una definición para una y otra no se presenta tarea fácil. Y, en caso de no ser tan diferentes, hallar una definición que pudiese aunar ambas antropologías, y que sea aceptada por la mayoría de los antropólogos, se presenta paradójicamente todavía más difícil. Al menos si atendemos al debate en curso entre los extensamente citados Sarah Pink y David Howes —quienes discuten la cuestión en una serie de contestaciones dirigidas uno a otro publicadas en forma de artículo que veremos en breve.

Si bien con respecto a las prácticas etnográficas y elaboraciones antropológicas actuales en torno al cuerpo y los sentidos hay un amplio consenso en torno a la cuestión epistemológica —esto es, que los sentidos y el cuerpo son medios además de objetos de estudio—, las razones que parecen embrollar el asunto son, como veremos, variadas. Por

³⁹⁵ Véase el epígrafe 1.1 *Las primeras prácticas etnográficas visuales: la expedición al estrecho de Torres*.

un lado, está el hecho de que la antropología de los sentidos hunde sus raíces, según Howes (2016), en prácticas que desde los inicios de la antropología a finales del siglo diecinueve y durante buena parte del siglo veinte han negado los sentidos como epistemologías válidas³⁹⁶. Por otro lado, mientras algunos, como Pink, consideran que para definir la antropología sensorial es necesario oponerla a la antropología de los sentidos, es decir, definirla en base a lo que no es, otros, como Howes, tachan la separación entre ambas antropologías de artificiosa, incluso, como veremos, ‘imaginaria’. Sea como fuere, debido a que la cuestión epistemológica suscita más consenso que la taxonómica, nos centraremos, por el momento, más bien en la primera, siendo además que el problema de la cuestión taxonómica podría aclararse al seguir las reflexiones de Pink y Howes en torno a las epistemologías. Por otro lado, cabe recordar que la importancia de la cuestión epistemológica en esta investigación radica en que su análisis en las diferentes antropologías permite la fundamentación de los tres elementos principales de esta investigación: el ritmo, el cuerpo y el cine; los tres, además, en su doble vertiente, como objetos de estudio y como medios de conocimiento dirigidos, a su vez, hacia sí mismos.

Conviene también recordar que, si hemos visto las prácticas de la antropología visual desde los inicios de la antropología y a lo largo del siglo veinte, es porque están emparentadas directamente con las prácticas de la antropología sensorial que veremos a continuación, pudiendo considerarse estas como una extensión de aquellas, eso sí, por fin constituidas a partir de una corporalidad que ya no es elemento desorientador en discordia sino origen epistemológico. En palabras de David MacDougall:

La nueva antropología visual —esto es, la antropología visual desde el giro sensorial (*sensory turn*) [...]— implica tratar el cine (y la fotografía) como documentos primarios, por así decirlo, en lugar de secundarios a, o ilustrativos de, argumentos de algún texto. También implica tratar fuerzas tales como ‘historia’ o ‘ideología’ como internas a la estética, o ‘interconectadas’ con lo estético, en lugar de constituir una realidad más profunda, ‘más exhaustiva’ (MacDougall 2006, p. 28, trad. del a.)³⁹⁷.

³⁹⁶ La excepción son los trabajos Jean Rouch en los cincuenta o *Forest of Bliss* (1986) de Robert Gardner, además del trabajo pionero en este sentido de Basil Wright con *The Song of Ceylon* (1934), todos ellos vistos en el primer capítulo.

³⁹⁷ « The new visual anthropology —that is, visual anthropology since the sensory turn discussed above— involves treating film (and photography) as primary documents, as it were, rather than secondary to, or illustrative of, the arguments of some text. It also involves treating such forces as ‘history’ or ‘ideology’ as

En la antropología visual, a pesar de la dominación del intelectualismo y el logocentrismo de las epistemologías dualistas platónico-cartesianas —según Howes (2004, 2005, 2006), Classen (1997, 2005), Synnott (1991, 1993) o Laplantine (2014)—, hasta finales del siglo veinte han florecido de forma intermitente diversos tipos de prácticas antropológicas en torno a lo sensorial y lo corporal, bajos las rúbricas de la antropología de los sentidos y, sobre todo, la antropología visual³⁹⁸. En estas prácticas, lo sonoro, lo visual y el cuerpo no estaban institucionalmente reconocidos como epistemologías y, sin embargo, las tensiones entre lo que se esperaba de los medios audiovisuales y lo que se derivaba del simple uso de la cámara de cine, así como de los trabajos más vanguardistas de Jean Rouch o Robert Gardner, hacía habitualmente aflorar controversias en las que apenas se identifican las epistemologías como centro del debate —cuestión que esta investigación revisa, como objetivo tangencial, en el primer capítulo.

En todo caso, antes de plantear los principios teóricos y prácticos de la antropología sensorial, tema que estrechamente relacionado con la controversia acerca de la sistematización de la antropología sensorial en torno a la antropología de los sentidos, conviene abordar una breve contextualización histórica del giro sensorial —en el que Howes (2006) incluye el giro corporal — para situar esta (relativamente reciente) atención al cuerpo y los sentidos que los considera medios de conocimiento y no solo objeto de estudio.

3.1.1 Los ‘giros’ sensorial y corporal en la antropología en su contexto histórico

Con su habitual perspicacia, John Berger dijo una vez que “el *ver* viene antes que las palabras” (Berger 1973, p. 7, trad. del a.)³⁹⁹, dando a entender que, debido al *orden* de

internal to the aesthetic, or ‘interconnected’ with the aesthetic, rather than constituting some deeper, ‘more profound’ reality. » (MacDougall 2006, p. 28).

³⁹⁸ En el primer capítulo hemos revisado las prácticas, a lo largo del siglo veinte, de una antropología visual que, mediante la práctica del cine como herramienta etnográfica, han ido revelando, queriendo y sin quererlo, el puesto central que ocupan el cuerpo y los sentidos en la experiencia.

³⁹⁹ « Seeing comes before words. » (Berger 1973, p. 7).

las cosas, para comprender al ser humano debemos atender no solo a la forma en que el lenguaje estructura nuestra visión del mundo sino, también, a nuestra visión en sí del mundo. Ver es un acto perceptivo pero, como cualquier percepción sensorial, está lejos de ser determinable únicamente en base a explicaciones fisiológicas o neuronales que proponen, básicamente, que “los sentidos nos dan el mundo, pero se ausentan en el proceso” (Howes 2013a, p. 14, trad. del a.)⁴⁰⁰. En contraposición, lo social, lo cultural y lo político también estructuran la percepción y la corporalidad. Como defienden los antropólogos de los sentidos y/o sensoriales —veremos los matices, la distinción, o siquiera si la hay, en el siguiente subepígrafe— “la percepción no es únicamente un fenómeno mental o fisiológico” argumenta Howes, y continúa, citando a Bull *et al.*: “La percepción es cultural y política” (Howes 2014b, p. 20). Por su parte, la historiadora de los sentidos canadiense, Constance Classen, después de sus investigaciones sobre la construcción sociocultural de modelos sensoriales en otras culturas, proponía en 1997, en *Foundations for an anthropology of the senses*, que la “premisa fundamental” para definir una antropología de los sentidos o sensorial es “que la percepción sensorial es un acto cultural además de físico” y, por tanto, los sentidos “no son solo modos de aprehender fenómenos físicos sino también avenidas para la transmisión de valores culturales” (Classen 1997, p. 401, trad. del a.)⁴⁰¹.

Si la percepción puede ser considerada como un fenómeno cultural, puede ser estudiada desde la antropología, además de por la psicología o ciencias cognitivas como la neurociencia (Howes 2013a). De hecho, Howes apunta que, la “atención a los sentidos” en las ciencias sociales y las humanidades “ha conducido a la ruptura de la hegemonía que la psicología ejercía antiguamente sobre el estudio de los sentidos y la percepción” (Howes 2014a, p. xiii, trad. del a.)⁴⁰². Una hegemonía ostentada por las ciencias cognitivas y la psicología que, hasta hace relativamente poco, presentaban un sesgo naturalista que describía la percepción como un ‘proceso exclusivamente neuronal’

⁴⁰⁰ « [...] the senses give us the world but absent themselves in the process. » (Howes 2013a, p. 14).

⁴⁰¹ « The fundamental premiss underlying the concept of an ‘anthropology of the senses’ is that sensory perception is a cultural, as well as a physical, act. That is, sight, hearing, touch, taste and smell are not only means of apprehending physical phenomena, but also avenues for the transmission of cultural values”. » (Classen 1997, p. 401).

⁴⁰² « This quickening of the senses (and attention to the senses) within and across the various disciplines of the humanities and social sciences has led to the breakup of the hegemony which psychology formerly exercised over the study of the senses and perception. » (Howes 2014a, p. xiii).

(Howes 2013a)⁴⁰³. Sin embargo, Howes insiste en que “si la percepción requiere práctica entonces es una habilidad, y donde hay habilidad hay cultura, y donde hay cultura hay historia” (*ibid.*, 14, trad. del a.)⁴⁰⁴, lo que deja entrever que el auge de la atención hacia los sentidos no se da solo en la antropología sino también en otras disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades. En definitiva, todo ello afecta a la reevaluación de la noción de cultura que, según Howes, queda reconfigurada en términos de ‘formas de sentir’:

Las culturas son concebidas como encarnando diferentes modos de sentir, o “técnicas de los sentidos”, y el objetivo de la etnografía es describir la ‘socio-lógica’ [*socio-logic*] que informa cómo los miembros de una determinada cultura distingue, valora, relaciona y combina los sentidos en su día a día. Los sentidos están teorizados como mediando la relación entre cuerpo y mente, idea y objeto, uno mismo y entorno (ambos, físico y social) (Howes 2006, p. 122, trad. del a.)⁴⁰⁵.

Así, este renovado interés en los sentidos, en los años ochenta, y en torno al cuerpo, en los noventa, son denominados ‘giro sensorial’ (*sensory turn*) y ‘giro corporal’ (*corporeal turn*), respectivamente. De esta forma, el conjunto de prácticas y elaboraciones en torno a los sentidos desde las diferentes disciplinas es conocido como estudios sensoriales (*sensory studies*), como contextualiza Howes de diversas formas en repetidas ocasiones (2004, 2005, 2006, 2013a, 2013b y 2014b), mientras que las prácticas que hacían lo propio poniendo la corporización, y no solo la corporalidad, en el centro de sus elaboraciones, estas aparecen en el campo de la antropología fenomenológica⁴⁰⁶.

⁴⁰³ « All perception is neural activity,” according to the prevailing view of the perceptual process within psychology [...]. » (Howes 2013a, p. 4).

⁴⁰⁴ « If perception requires practice then it is a skill, and where there is skill there is culture, and where there is culture there is history. » (Howes 2013a, p. 14).

⁴⁰⁵ « Cultures are conceived of as embodying different ways of sensing, or “techniques of the senses,” and the aim of ethnography is to describe the socio-logic which informs how the members of a given culture distinguish, value, relate and combine the senses in everyday life. The senses are theorized as mediating the relationship between mind and body, idea and object, self and environment (both physical and social). » (Howes 2006, p. 122).

⁴⁰⁶ Veremos la antropología fenomenológica por su énfasis no solo en la corporalidad sino en la corporización. Ambas nociones serán importantes en esta investigación para fundamentar el cuerpo, del que depende no solo el ritmo corporizado de los colaboradores en el trabajo de campo sino también el ritmo en algunas técnicas del cine observacional, como la de ‘cámara en mano’, que podremos ver de forma teórica en el capítulo dedicado a la metodología.

Así, el advenimiento del giro sensorial que da lugar al conglomerado de estudios sensoriales sugiere “una aproximación cultural al estudio de los sentidos al igual que una aproximación sensorial sobre el estudio de la cultura (Howes 2014b, p. 11). Por un lado, el campo de los estudios sensoriales puede ser conceptualizado a lo largo de las diversas líneas sensoriales (vista, olfato, gusto, tacto y oído) —que mencionamos a modo informativo, pues la perspectiva que nos interesa no son los sentidos como objetos de estudio sino, por recordarlo, sus posibilidades epistemológicas, junto al cuerpo, para estudiar el ritmo a través del cine. Esas líneas sensoriales combinadas con las disciplinas que de ellos se ocupan proporcionan un panorama, de forma sintética, tal que así:

La antropología de los sentidos es una de las numerosas aproximaciones que emergieron del giro sensorial en las humanidades y las ciencias sociales al principio de los noventa. Otras aproximaciones incluyen la historia de los sentidos [...], la sociología de los sentidos [...], la filosofía de los sentidos [...], y la geografía sensual [...] (Howes 2014a, p. xii, trad. del a.)⁴⁰⁷.

Como hemos referido antes, este interés por los sentidos y el cuerpo es ‘renovado’, es decir, no es nuevo. Esto significa que, si bien “los sentidos han devenido tanto en objetos de estudio como en medios de investigación” en una serie de disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales (Howes 2016, p. 177, trad. del a.)⁴⁰⁸, en la situación previa esta doble vertiente de los sentidos no se daba. Concretamente, en la antropología, desde sus inicios a finales del siglo diecinueve y durante la mayor parte del siglo veinte, hasta los giros corporal, fenomenológico y sensorial, las prácticas y elaboraciones antropológicas —salvo contadas excepciones experimentales ya mencionadas⁴⁰⁹— que se aproximaban a los sentidos o la corporalidad, lo hacían desde una óptica que los consideraba únicamente objetos de estudio —sobre lo que volveremos en más profundidad en el capítulo dedicado a la antropología modal de Laplantine, quien concede gran importancia a esta cuestión, analizando las epistemologías que los negaban.

⁴⁰⁷ « The anthropology of the senses is one of numerous approaches that emerged out of the sensory turn in the humanities and social sciences beginning in the 1990s. Other such approaches include the history of the senses [...], sociology of the senses [...], philosophy of the senses [...], and sensuous geography [...]. » (Howes 2014a, p. xii).

⁴⁰⁸ Howes cita a Robben y Sluka (2007) al referir: « [...] the senses have become both the object and the means of anthropological inquiry. » (Howes 2016, p. 177).

⁴⁰⁹ Véanse los trabajos de Basil Wright, Jean Rouch o Robert Gardner en el primer capítulo.

Howes ubica el germen contemporáneo del estudio de la construcción sociocultural de los sistemas sensoriales en el trabajo de Georg Simmel⁴¹⁰ a principios del siglo veinte, que supone la base sobre la que comienzan, en los ochenta del siglo pasado, las aproximaciones sociológicas y antropológicas al estudio de los mundos sensoriales de las diferentes culturas y sociedades. Sin embargo, este giro sensorio-corporal que se produce a finales del siglo veinte no aparece de la nada, sino que surge, en última instancia, de unas epistemologías no ya insuficientes para atender cuestiones como el afecto, lo sensible, el ritmo, sino incapaces de dar cuenta de la plenitud y los matices de la vida humana, según Laplantine (2014). Por ello, podría decirse que no fue hasta la llegada de aproximaciones posmodernas a la ciencia, las artes y las humanidades que el marco teórico estructuralista colapsó completamente (Harvey 1990).

Esta crisis epistemológica, que negaba el cuerpo y los sentidos salvo para someterlos a reificación, toma diversas formas dependiendo de la disciplina. En la antropología, muestra su cara como crisis de representación del conocimiento, en la década de los ochenta. En esos años, con el giro interpretativo, la antropología, a la que no queda otro remedio que comenzar a reflexionar sobre sí misma (Clifford y Marcus 1986), no está del todo conforme con la imagen devuelta por el espejo. Sin entrar a valorar de nuevo el vínculo con el colonialismo en sus inicios como ciencia y hasta, al menos, mediados del siglo pasado —pues se ha hecho en el capítulo anterior—, en su recién adquirida autoconciencia, la antropología estructuralista y posestructuralista de las décadas precedentes giraba en torno a la “idea de cultura ‘estructurada como un lenguaje’ o ‘texto’ y de conocimiento como función del ‘discurso’” (Howes 2005, p. 322, trad. del a.)⁴¹¹. La antropología, entonces, se da cuenta de que sus interpretaciones de las prácticas culturales son desmesuradamente ‘textualistas’, percibe que el *verbocentrismo* ha sido excesivo en la creación y difusión de conocimiento antropológico, habiendo generado, en contrapartida, una desatención hacia lo corporal y lo sensible en la experiencia de los sujetos de la investigación (Howes 2006, p. 114). Estos excesos, explican en parte los giros sensorial y corporal. Una vez más, en palabras de Howes:

⁴¹⁰ Véase Simmel (1997 [1907]).

⁴¹¹ « [...] the idea of culture as ‘structured like a language’ or ‘text’ and of knowledge as a function of ‘discourse’. » (Howes 2005, p. 322).

El retorno de los sentidos fue parcialmente una reacción ante el exceso de textualismo. Las cosas habían llegado a un punto en que algunos teóricos seriamente pensaron y escribieron como si ‘no hubiese afuera del texto’ (*il n’y a pas de hors-texte*). Así, en *Post-Modern Ethnography*, Stephen Tyler proclamó que ‘la percepción no tiene relación con ella’ [la etnografía] (Howes 2016, p. 174, trad. del a.)⁴¹².

Por otro lado, las circunstancias de las diferentes tensiones surgidas de la crisis epistemológica provocaban otros cambios de paradigma —posteriores al paradigma lingüístico del estructuralismo de los sesenta y setenta— que propiciaban el giro sensorial, y terminaron por redoblar su impulso ya en el siglo veintiuno, según Howes (2005, 2006). Estos giros que se dieron en varias disciplinas de las ciencias sociales, y no en todas ellas de forma homogénea, son el giro pictórico/visual y el corporal. El giro pictórico que se produce en la década de los ochenta, a causa de la mencionada crisis de representación verbocentrista, tiene como consecuencia que “el foco de muchos académicos cambió hacia el estudio de la imagería visual y su rol en la comunicación de valores culturales” (Howes 2006, p. 115, trad. del a.). En otras palabras, el giro visual supuso una modificación del punto de vista que reorientó las perspectivas de las investigaciones desde “cómo nos comunicamos con palabras a cómo nos comunicamos visualmente mediante imágenes, de ahí los ‘estudios de la cultura visual’ [*visual culture studies*], y la idea de culturas como ‘formas de ver, o cosmovisiones’ [*scopic regimes*]” (Howes 2013a, p. 13, trad. del a.)⁴¹³.

A su vez, en los noventa se produce el giro corporal con la incorporación de la perspectiva corporal que contribuye a corporizar aquellos aspectos culturales que antes eran considerados en términos puramente mentales, además de dar un soporte físico y temporal mediante el que discernir las percepciones sensoriales (Howes 2005, 2006, 2013a, Pink 2015). Con respecto al giro corporal, Howes arguye que:

⁴¹² « The return of the senses was partly a reaction against the excesses of textualism. Things had reached the point where some theorists seriously wrote as if *il n’y a pas de hors-texte* (‘there is no outside-text’)! Thus, in ‘Post-modern Ethnography’, Stephen Tyler proclaimed that ‘Perception has nothing to do with it’ [ethnography]. » (Howes 2016, p. 174).

⁴¹³ « The latter changed the focus from how we communicate with words to how we communicate visually through images, whence ‘visual culture studies,’ and the idea of cultures as “ways of seeing,” or “scopic regimes” or “worldviews”. » (Howes 2013a, p. 13).

En reacción a la aparentemente descorporizada naturaleza de mucha de la investigación contemporánea, las nociones de corporización y materialidad fueron presentadas como paradigmas para el análisis cultural en los años noventa. Ahí, las dimensiones culturales de las experiencias corporales y las infraestructuras físicas (objetos, arquitecturas, entornos) fueron explorados para proveer una comprensión más plenamente corporal de la vida social (Howes 2006, p. 115, trad. del a.)⁴¹⁴.

Debido a la importancia que el cuerpo tiene en esta investigación, se hace necesario resaltar que Howes (2006) lo relaciona estrechamente con el giro material. Al relacionar el giro corporal con el material, Howes expone que el segundo “ocluye la multisensorialidad de los objetos y arquitecturas incluso al [o debido a] resaltar su fisicalidad” (Howes 2005, p. 323, trad. del a.)⁴¹⁵ —argumento que será rebatido al elaborar la antropología fenomenológica. En la misma línea, Howes insiste que, en el giro material “cuerpos y objetos son a menudo tratados simplemente como totalidades físicas y no como haces [*bundles*] de experiencias y propiedades interconectadas” (Howes 2006, p. 115, trad. del a.)⁴¹⁶. A su vez, al relacionar el giro sensorial con el corporal Howes establece su filiación, al presentar “la nueva antropología sensorial” que se desarrolla a partir del giro corporal “sustituyendo la noción de ‘cuerpo sensible’ por aquella de ‘consciente’; esto es, en lugar de enfatizar la unidad del cuerpo y la mente, la etnografía sensorial adopta una perspectiva más relacional, menos holística, sobre ‘el cuerpo’ y sus varios modos de ‘ser-en-el-mundo’” (*ibid.*, 122, trad. del a.)⁴¹⁷. Por otro lado, conviene destacar que el giro corporal está inextricablemente ligado al sensorial (Howes 2006), tanto en las causas de la aparición de ambos, además, en torno a fechas similares, como en las consecuencias para la antropología —consecuencias que se enmarcan, por un lado, en la práctica de la etnografía sensorial de la antropología sensorial y, por otro, en las

⁴¹⁴ « In reaction to the seemingly disembodied nature of much contemporary scholarship, the notions of embodiment and materiality were put forward as paradigms for cultural analysis in the 1990s. Here cultural dimensions of corporeal experiences and physical infrastructures (objects, architectures, environments) were explored in order to provide a more full-bodied understanding of social life. » (Howes 2006, p. 115).

⁴¹⁵ « [...] the materialism of the material turn, for the latter shift occludes the multisensoriality of objects and architectures even as it stresses their physicality [...]. » (Howes 2005, p. 323).

⁴¹⁶ « [...] bodies and objects are often treated simply as physical wholes and not as bundles of interconnected experiences and properties. » (Howes 2006, p. 115).

⁴¹⁷ « The new sensory anthropology builds on but also departs from the corporeal turn by substituting the notion of the “sentient body” for that of the “mindful” one; that is, instead of stressing the unity of body and mind, sensory ethnography adopts a more relational, less holistic perspective on “the body” and its various modes of “being-in-the-world”. » (Howes 2006, p. 122).

elaboraciones de la antropología fenomenológica, que más aún que la sensorial, se ocupa específicamente de fundamentar la corporización, en las prácticas etnográficas.

En cualquier caso, el giro sensorial en las ciencias sociales y las humanidades es influenciado por cada una de estas aproximaciones “pero también busca corregir sus excesos” (Howes 2005, p. 323, trad. del a.)⁴¹⁸. De esta forma, Howes argumenta que el giro sensorial pretende compensar “el ‘verbocentrismo’ del giro lingüístico, el ‘oculocentrismo’ del giro visual, y el ‘holismo’ del giro corporal” (2006, p. 115). Así, el giro sensorial trata de compensar los desvíos de los otros ‘giros’ “al enfatizar la naturaleza dinámica, relacional (intersensorial, multimedia) de nuestra implicación cotidiana con el mundo” (Howes 2005, p. 323, trad. del a.)⁴¹⁹. En otras palabras: “Los estudios sensoriales en sí mismos enfatizan la dinámica, relacional (intersensorial —o multimodal, multimedia) y a menudo conflictiva naturaleza de nuestra implicación diaria con el mundo sensual” (Howes 2006, p. 115, trad. del a.)⁴²⁰. En definitiva, sin pretender, por ahora, entrar en juicios sobre los posibles excesos del giro sensorial según Wolff (2012, 2016) —que veremos pronto, así como su prevención⁴²¹—, baste por el momento resaltar la insistencia de Howes en sus bondades, para quien el giro sensorial se trata de un movimiento “holístico, una aproximación relacional al estudio del *sensorium* (incluyendo el lenguaje)” una que “no está sesgado en favor de ninguna modalidad sino que se enfoca en su interacción o interrelación dinámica” (Howes 2013a, pp. 13-14, trad. del a.)⁴²² — en cuanto a que el objeto de estudio deben ser la conformación cultural de los propios sentidos veremos que otros antropólogos sensoriales, como Pink, defienden la ampliación de lo estudiable a otros fenómenos más allá del *sensorium*.

Así, a la luz de las breves descripciones expuestas, el establecimiento de los nuevos paradigmas epistemológicos, y las nuevas ontologías de los sentidos y el cuerpo, parecen ser reflejo de cambios más profundos en el pensamiento de la sociedad, la

⁴¹⁸ « That is, the sensorial revolution in the human sciences encompasses and builds on the insights of each of these approaches, but also seeks to correct for their excesses [...]. » (Howes 2005, p. 323).

⁴¹⁹ « [...] by emphasizing the dynamic, relational (intersensory, multimedia) nature of our everyday engagement with the world. » (Howes 2005, p. 323).

⁴²⁰ « Sensory studies approaches themselves emphasize the dynamic, relational (intersensory – or multimodal, multimedia) and often conflicted nature of our everyday engagement with the sensuous world [...]. » (Howes 2006, p. 115).

⁴²¹ Las críticas vertidas por Wolff (2012, 2016) son recogidas en Cox, Irving y Wright (2016) y desarrolladas en 3.1.2 *Las críticas a los giros fenomenológico y sensorial en las ciencias sociales*.

⁴²² « Enter the sensory turn with its holistic, relational approach to the study of the *sensorium* (including language). » (Howes 2013a, pp. 13-14).

economía y la política de finales del siglo veinte. En el caso de la antropología, estos cambios se concretan en la crisis de credibilidad de las anteriores epistemologías platónico-cartesianas (Laplantine 2014) que es también, al fin y al cabo, una crisis de la representación visual en la antropología (Jay 1988, 1991, 1993; MacDougall 1997).

En cuanto a las elaboraciones sobre los sentidos más allá de Simmel, y más allá de algunos intentos frustrados de poner a los sentidos y al cuerpo en el centro de la investigación⁴²³, debemos enunciar, brevemente, los incipientes y más destacados trabajos antropológicos que comienzan a tomar los sentidos y el cuerpo como epistemologías: *Sound and Sentiment* (1982) de Steven Feld en el que se describe el universo acústico del pueblo Kaluli en Papúa Nueva Guinea, y *Sound in Songhay Cultural Experience* (1984) de Paul Stoller. Pero es en la década de los noventa cuando aquellas epistemologías sensoriales y corporales fructifican, en forma de publicaciones en torno a la corporización y lo corporal (Csordas 1990, 1994) y el modelo etnográfico de investigación ‘sensual’ (Stoller 1997) para eclosionar en una variopinta multitud de obras sobre la sensorialidad en la antropología entre las que se encuentra de forma destacada la obra de Sarah Pink *Doing Sensory Ethnography* (2015), que veremos exhaustivamente más adelante, en su epígrafe correspondiente.

Entre las consecuencias del giro sensorial para la antropología, cabe destacar, por último, que, en el aspecto metodológico, la consideración epistemológica de los sentidos y el cuerpo permite reequilibrar su peso en relación con el lenguaje. Esto provoca un cambio en las ontologías etnográficas, lo que, a su vez, hace que, por un lado, se desarrollen una serie de nuevos usos dentro de la etnografía, mientras que otros, que ya estaban en uso, ahora encuentran además legitimación epistemológica. En cuanto a los primeros, surge una nueva variante metodológica, la ‘sensación participante’, en lugar de

⁴²³ Véase Lévi-Strauss (1962), quien en uno de sus clásicos *The Savage Mind* (1962) aboga por una ‘ciencia de lo tangible’ o de ‘las sensorialidades concretas’ (color, forma, tacto, sabor, etc.) en contraste con las categorizaciones occidentales suprasensibles basadas en conceptos de la física tales como velocidad, masa o volumen; así como intenta anular el prejuicio occidental de que la ‘mente indígena’ es “prelógica” o “precientífica” (Howes 2013a, p. 7). Nótese, además, que a Lévi-Strauss le sucede tal vez como a Margaret Mead y Gregory Bateson en *The Balinese Character* (1942), o anteriormente, en los albores de la antropología moderna, a W. H. H. Rivers, quienes enfocan un objeto de estudio novedoso o poco común, que merece ser tenido en cuenta en su integridad por su importancia para nuestra forma de relacionarnos con el mundo, y por razones de sincronía de paradigmas en su época histórica y epistemologías reinantes no logran acertar con un enfoque que trate de comprender los sentidos y el cuerpo de una forma holística. A pesar de la atención brindada por Lévi-Strauss a los sentidos —también en la sección ‘Fugue of the Five Senses’ en el primer volumen de *Mythologiques*— estos siempre están subordinados en su esquema a los funcionamientos de la mente (Howes 2013a, p. 7).

la observación participante. Es decir, donde antes se privilegiaba el sentido de la vista para adquirir conocimiento del otro, ahora están involucrados todos los sentidos, por supuesto, corporizados. Mientras Stoller (1997) se refiere a esta forma de generar conocimiento como ‘erudición o conocimiento sensual’ (*sensuous scholarship*), Robben y Sluka (2007) como ‘trabajo de campo sensorial’ (*sensorial fieldwork*) y Laplantine (2014) lo llama ‘sensación participante’ o ‘el compartir de lo sensible’ (*le partage du sensible*). Howes lo explica así:

Basado en una metodología que podría se llamada “sensación participante” como opuesto a “observación”, la nueva antropología sensorial se enfoca no en la medición de los sentidos, sino en sus significados y usos entendidos y ejecutados en contextos culturales específicos (Howes 2006, p. 121, trad. del a.)⁴²⁴.

Y, posteriormente, añade Howes que “la sensación participante trata la totalidad del cuerpo como sensible y cada sentido como susceptible de capacitación [*enskillment*]” (Howes 2013a, p. 14, trad. del a.)⁴²⁵. Por ello, las nuevas epistemologías conciben la cultura Así, es en la etnografía sensorial donde la cámara de cine empleada en sus múltiples facetas de cine colaborativo y cine observacional entra en juego. De esta forma, el uso de los medios audiovisuales se da no ya como modos de representación de la experiencia del otro —así eran concebidos en el estructuralismo y el posestructuralismo, durante el auge de la semiología (Howes 2006)—, sino como modalidades sensoriales y corporizadas de experimentar el mundo no solo para el propio investigador sino también para el espectador. Howes lo explica así:

Este desarrollo [del giro sensorial] trajo un nuevo conjunto de tendencias al conocimiento antropológico, proveyéndole una forma audiovisual (aunque esto no es muy admitido), y asestó un nuevo golpe al lenguaje —y a los modelos y métodos basados en el texto de las décadas anteriores. Tuvo que reconocerse que le damos sentido al mundo no solo a través del lenguaje, no solo por hablar del

⁴²⁴ « Grounded in a methodology of what could be called “participant sensation” as opposed to “observation,” the new sensory anthropology focuses not on the measurement of the senses, but rather on their meanings and uses as understood and enacted in specific cultural contexts. » (Howes 2006, p. 121).

⁴²⁵ « [...] participant sensation treats the whole body as sentient and every sense as susceptible to enskillment. » (Howes 2013a, p. 14).

mundo, sino a través de todos nuestros sentidos y sus extensiones en forma de diversos medios (Howes 2014b, p. 12).

Con todo, una definición para las elaboraciones y prácticas acometidas en la antropología sensorial —en la que se integra, si bien no completamente, la renovada antropología visual— y su diferenciación o no de aquellas prácticas producidas bajo el epígrafe de antropología de los sentidos, ha generado controversia, así como la filiación entre ambas si es que no son sinónimas. Una vez veamos, a continuación, las críticas a los giros sensorial y fenomenológico surgidos en el seno de la propia antropología, veremos la puesta en escena del debate entre Pink y Howes.

3.1.2 Las críticas a los giros fenomenológico y sensorial en las ciencias sociales

Veremos sintéticamente las críticas de Janet Wolff (2012, 2016) por ser las más que mejor representan las preocupaciones del campo de la antropología. Wolff (2016) centra sus críticas principalmente en el giro hacia la fenomenología y la posfenomenología, que podríamos decir que sirve de base de los demás giros como las teorías poshumanas (humano/animal, humano/naturaleza, humano/tecnología); las teorías de la agencia de los objetos; o el ‘giro afectivo’ (*turn to affect*), y ciertas corrientes dentro del giro neurocientífico que se oponen a la corriente dominante cognitivista mediante la fenomenología⁴²⁶; y que en el caso de la antropología ha sido denominada ‘giro fenomenológico’ (*phenomenological turn*) o ‘giro hacia la fenomenología’ (*turn to phenomenology*)⁴²⁷.

Wolff defiende que la aparición de estos nuevos cánones se debe principalmente a tres motivos: primero, el histórico arrinconamiento de los ‘sentimientos’ en las investigaciones culturales; segundo, la ausencia de un vocabulario académico específico mediante el que efectuar la exploración estética y sensorial de la experiencia humana; y tercero, la asunción ampliamente consolidada de que ciertos fenómenos como las

⁴²⁶ Véase Gallagher y Zahavi (2013) y Varela, Thompson y Rosch (1997).

⁴²⁷ Véase Bull (2000), Bull y Mitchell (2015), Spinney (2006, 2007) y Ram y Houston (2015).

imágenes son elusivas por naturaleza y, por tanto, impiden la asignación de significados estables (Wolff 2016, pp. 193-194). Por estas causas, Wolff advierte que el verdadero riesgo de estos nuevos paradigmas no está en poner en duda los cánones que vertebran las prácticas científicas, sino en sustituir estos por teorías que, de un modo u otro, provocan la descentralización del sujeto (humano) en la investigación. En otras palabras, según Wolff, el excesivo énfasis en nociones como experiencia o afecto contribuye, de forma correlativa, aunque no necesariamente con esa intención, a un cierto riesgo de menoscabo de los planteamientos semióticos y hermenéuticos, lo que coadyuva, junto a cierta animadversión hacia el lenguaje por parte de algunos investigadores, a disolver las tradicionales perspectivas sociales, culturales e históricas sobre el ser humano (*ibid.*, 195-197).

Parte de las reservas de Wolff con respecto a la llegada de los nuevos giros pueden comprenderse por la concepción de la fenomenología como una especie de subjetivismo. Esta concepción está no solo relacionada con ciertas interpretaciones poco interesadas en profundizar en la fenomenología, como las influyentes críticas de Bourdieu, quien al tildarla de “subjetivista” (Ram y Houston 2015, p. 5), dan a entender que la historicidad, la socialidad o los aspectos socioeconómicos de una cultura pudieran ser irrelevantes para las aproximaciones fenomenológicas, sino también con la forma en que la fenomenología ha sido empleada por los antropólogos, especialmente en la década de los ochenta, en busca de una ‘antropología de la experiencia’ que olvidaba el foco en cuestiones semióticas como discurso o significado. En línea similar, el propio Laplantine, uno de los mayores exponentes de una antropología de la corporalidad mediante su antropología modal y el paradigma de ‘pensamiento sensible’ advierte riesgos parecidos: “Al insistir demasiado en la irreductibilidad de aquello que se transforma a sí mismo en imágenes, sonidos, olores, sabores e intercambios táctiles, nos arriesgamos a no someter lo sensible a examinación crítica” (Laplantine 2014, p. 119, trad. del a.)⁴²⁸. Sin embargo, Laplantine, como veremos en el capítulo correspondiente a su pensamiento, sugiere que la identificación de los riesgos inherentes a ‘sensibilizar’ el conocimiento antropológico deben ser identificados no para rechazar de plano las aportaciones de los nuevos paradigmas, sino para aplicarlos de forma crítica. Así, con respecto a la forma en que el

⁴²⁸ « By insisting too much on the irreducibility of that which transforms itself in images, sounds, smells, tastes, and tactile exchanges, we risk not subjecting the sensible to critical examination. » (Laplantine 2014, p. 119).

giro fenomenológico ha dejado atrás el giro interpretativo, y este previamente al lingüístico, según los antropólogos fenomenológicos la fenomenología tiene algo interesante que plantear también con respecto no solo a cuestiones corporales o sensoriales, sino también simbólicas, discursivas y semióticas. Es decir, la socialidad, la cultura o el significado simbólico, por tanto, ocupan una parte importante del núcleo de los intereses fenomenológicos, tanto filosóficamente como en su aplicación en la antropología:

Un número significativo de académicos han cargado de forma crítica contra las aproximaciones fenomenológicas por no plantear adecuadamente cuestiones lingüísticas, discursivas o semióticas. De forma significativa, sin embargo, las aproximaciones fenomenológicas al lenguaje han sido asumidas productivamente por antropólogos lingüísticos [...]. En la antropología fenomenológica también ha habido una gran cantidad de intentos de plantear el discurso, la práctica narrativa, y la semiótica, de forma seria (Desjarlais 2011, p. 97, trad. del a.)⁴²⁹.

Por su parte Howes, profundiza en esta perspectiva al defender que la exploración de la realidad fenoménica, corporizada y sensorial mediante prácticas etnográficas que incluyan la documentación visual y/o sónica, en ningún caso debe perjudicar la rigurosidad de la investigación, ni mucho menos menoscaba la persistencia de causas históricas, políticas y económicas que pudiesen originar la conformación de nuestro *sensorium* o nuestra corporalidad —y que, por tanto, no pierden interés disciplinar (Howes 2016, pp. 177-178). Esto pone de relieve el cuerpo como lugar último sobre el que las fuerzas históricas, socio-políticas, económicas y culturales hacen su efecto, mientras que los sentidos y la percepción son la forma primigenia a través de la cual accedemos al conocimiento del mundo. Es una forma no de desterrar la razón, sino de poner en valor nuestra naturaleza corporizada y perceptiva. Así, la aplicación de la fenomenología en la antropología no pretende desacreditar los análisis en torno a la socialidad o la culturalidad del ser humano, sino ponerlas a la par junto a “las experiencias

⁴²⁹ « A number of scholars have critically charged that phenomenological approaches in anthropology do not adequately address linguistic, discursive, or semiotic forces. Significantly, however, phenomenological approaches to language have been taken up productively by linguistic anthropologists [...]. Within phenomenological anthropology, there have also been a number of attempts to take discourse, narrative practice, and semiotics seriously [...]. » (Desjarlais y Throop 2011, p. 97).

cotidianas, contingencias y dilemas que pesan tanto en las vidas de las personas” (Desjarlais y Throop 2011, pp. 92-93, trad. del a.)⁴³⁰. En la misma línea, Berger y Luckmann argumentaban hace décadas lo siguiente:

Lo que la gente reconoce como imperativo y real en la mayoría de las sociedades, la mayoría de las veces no es el raciocinio, sino el conocimiento asumido de antemano del sentido común, y esto constituye, a todos los efectos y propósitos, la realidad de la vida efectiva y en la práctica (Berger y Luckmann citados en Jackson 1996, p. 4, trad. del a.)⁴³¹.

Para finalizar esta sección cabe indicar que ha sido necesario aclarar, en el capítulo anterior, las diferentes perspectivas mediante las que la antropología y la fenomenología elaboran sus objetos de estudio. Este movimiento anti-intelectualista, que equiparaba los diversos modos de acceso al conocimiento, habíamos visto que era uno de los puntales de la antropología fenomenológica. Al igual que, en aras de la sistematicidad, en el capítulo anterior habíamos tratado de encontrar una definición común para las diversas variantes de antropología fenomenológica, ahora haremos una tentativa de definición de la antropología sensorial en base a dos perspectivas diferentes, la de Sarah Pink y la de David Howes (Pink y Howes 2010). Enfocaremos el debate entre ambos desde una perspectiva epistemológica, lo que nos servirá para orientar una definición —ya sea para una antropología ‘de los sentidos’ o, en su caso, ‘sensorial’— mediante la que tratar de superar la dificultad taxonómica. Más allá del debate sobre la nomenclatura de la antropología que comprende los sentidos como objetos de estudio además de como epistemologías, este trayecto ofrecerá, a su vez, nuevas comprensiones sobre la corporalidad, enmarcada en relación con la antropología fenomenológica.

⁴³⁰ « [...] the everyday experiences, contingencies, and dilemmas that weigh so heavily on people’s lives. » (Desjarlais y Throop 2011, pp. 92-93).

⁴³¹ « [...] what people recognize as imperative and real in most societies, most of the time, is not ratiocination, but commonsensical, taken-for-granted knowledge, and that *this* constitutes, to all intents and purposes, the effective and practical reality of life. » (Jackson 1996, p. 4).

3.1.3 Antropología de los sentidos, ¿o sensorial? La controversia entre Pink y Howes

En el análisis de diversos aspectos que caracterizan las prácticas antropológicas contemporáneas en torno al cuerpo y los sentidos, Pink advierte una serie de distinciones entre la antropología de los sentidos y la antropología sensorial mediante las que pretende hallar sus respectivos lindes disciplinarios. Así, Pink aprecia una distinción fundamental entre la antigua antropología de los sentidos y la nueva antropología sensorial: mientras una parte de la primera todavía considera los sentidos y el cuerpo como meros objetos de estudio, la segunda se funda en una consideración de ambos que los reconoce, además, como medios o modos de conocimiento (Pink y Howes 2010, p. 331). El (re)conocimiento de lo corporal y lo sensorial en la nueva antropología sensorial proviene de un cambio de perspectiva onto-epistemológico que tiene amplias consecuencias teóricas y prácticas para la antropología, como sostiene Pink: “Una antropología sensorial implica una antropología ‘re-pensada’, informada por teorías de percepción sensorial, en lugar de [ser] una sub-disciplina exclusiva o empíricamente sobre los sentidos” (*idem*, trad. del a.)⁴³².

Por un lado, Pink reconoce que “la antropología sensorial tiene sus raíces y despegue desde el estudio antropológico de la percepción sensorial y las categorías que caracterizan la antropología de los sentidos” (Pink y Howes 2010, p. 331, trad. del a.)⁴³³ en los noventa del siglo pasado. Por otro lado, Pink identifica la antropología de los sentidos como una ‘subdisciplina’ que a menudo adopta una “aproximación tradicional” cuya prioridad es “ofrecer comparaciones trans-culturales” de los sentidos (*ibid.*, 332, trad. del a.)⁴³⁴. Por ello, Pink anima a subsumir bajo la denominación ‘antropología sensorial’ todas aquellas prácticas y elaboraciones antropológicas en torno a los sentidos y el cuerpo en que estas nociones sean concebidas como epistemologías, incluidas las que se den bajo el epígrafe ‘antropología de los sentidos’ (*ibid.*, 331). Pink está considerando,

⁴³² « A sensory anthropology implies a ‘re-thought’ anthropology, informed by theories of sensory perception, rather than a sub-discipline exclusively or empirically about the senses. » (Pink y Howes 2010, p. 331).

⁴³³ « Sensory anthropology both has its roots in and departs from the anthropological study of sensory perception and categories that characterises the anthropology of the senses. » (Pink y Howes 2010, p. 331).

⁴³⁴ Orig.: « [...] the approach [of anthropology of the senses] was also traditional in its purpose [...]. »; y también en su contexto original: « [...] providing cross-cultural comparisons »; ambas citas en Pink y Howes (2010, p. 332).

por tanto, que las elaboraciones que tienden a jerarquizar, comparar y dar prioridad a los significados, órdenes y estructuras en las que se inscriben los sentidos en diferentes culturas corresponden al ámbito de la antropología de los sentidos —como hacen Howes y Classen (1991), a quienes Pink cita (*ibid.*, 332). Mientras que las prácticas y elaboraciones que atiendan a los modos de percepción y la cognición corporizada, la forma en que la gente da sentido a su mundo o a la noción de ‘lugar’, o la forma en que tienen de vivir su corporalidad, dejando en segundo plano los aspectos culturales, a menudo se basan en “desarrollos [que] comparten un compromiso con la fenomenología, teorías de las prácticas sociales y la teoría no-representacional” (*idem*, trad. del a.)⁴³⁵.

En respuesta a Pink, Howes niega de plano tal propuesta de sistematización y a su vez identifica una serie de interpretaciones erróneas en las que, según él, Pink incurre —se refiere a ellas directamente como “tergiversaciones” (*misrepresentation*)⁴³⁶. Anticipando el cariz de sus alegaciones, Howes se pregunta si acaso hay “diferencias reales entre la ‘antropología sensorial’, tal como es descrita por Pink, y la más establecida ‘antropología de los sentidos’” (Pink y Howes 2010, p. 334, trad. del a.)⁴³⁷. De hecho, como la pregunta sugiere, Howes niega la filiación entre ambas, pero no porque niegue la existencia de la antropología sensorial en sí sino porque sostiene que la adscripción de prácticas antropológicas sensoriales a una u otra denominación responde a una cuestión academicista de nomenclatura. Es decir, para Howes las variaciones de perspectiva en torno a las prácticas sensoriales no ofrecen diferencias sustanciales que justifiquen la creación de un taxón diferente. Esto quiere decir que, si bien se podría admitir, como pretende Pink, que ‘la sensorial’ haya surgido de la antropología de los sentidos, Howes defiende que todas esas prácticas que hoy en día se consideran ‘sensoriales’ bien pueden ser acogidas bajo la denominación de antropología de los sentidos —él mismo reconoce haber propuesto, en 1991, el uso del adjetivo ‘*sensorial*’⁴³⁸ (*idem*).

En esta línea, Howes únicamente admite que “el término ‘antropología sensorial’ (*sensory anthropology*) puede parecer que expresa mejor la noción de aproximación

⁴³⁵ « Often these developments share a commitment to phenomenology, practice theories [theory of social practices], and non-representational theory. » (Pink y Howes 2010, p. 332).

⁴³⁶ « [...] misrepresentation [...] » En el inicio del segundo párrafo en Pink y Howes (2010, p. 334).

⁴³⁷ « Are there then any real differences between ‘sensory anthropology’, as described by Sarah Pink and the more established ‘anthropology of the senses’? » (Pink y Howes 2010, p. 334).

⁴³⁸ Howes propone el término ‘antropología sensorial’ (*sensorial anthropology*), con el adjetivo ‘*sensorial*’ en inglés que no reconocen los diccionarios Oxford ni Cambridge, en lugar del hoy en día aceptado ‘*sensory*’ como ‘conectado con nuestros sentidos físicos’, según se recoge en ambos diccionarios.

sensual (*sensuous approach*)⁴³⁹ a la investigación antropológica que ‘la antropología de los sentidos’” (Pink y Howes 2010, p. 334, trad. del a.)⁴⁴⁰. Pero muestra su desacuerdo acerca de que el tratamiento que da la antropología de los sentidos a los mismos no sea epistemológico. Howes lo explica en palabras de Classen (1997): “La antropología de los sentidos siempre se ha preocupado por los sentidos como medios de investigación y no solamente como objetos de estudio” (Classen citada en Pink y Howes 2010, p. 334, trad. del a.)⁴⁴¹. Sin embargo, puede haber una pequeña contradicción entre el argumento que Howes propone a través de Classen —ese ‘*siempre* concebidos como medios’— y la mención de que desarrollos posteriores a los inicios de los años noventa “conllevan un cambio desde un interés original acerca del simbolismo sensorial hacia una preocupación contemporánea con la experiencia y la práctica sensoriales” (*idem*, trad. del a.)⁴⁴², pues los estudios sobre simbolismo se fundaban en otras epistemologías, basadas en la primacía de la razón, y eran elaborados mediante paradigmas teóricos (estructurales y semióticos, en una palabra, logocéntricos) ajenos a la sensorialidad y la corporalidad como medios de investigación sensual.

Además, la afirmación de Classen de que los sentidos ‘siempre’ han sido medios de estudio en la antropología de los sentidos debe matizarse. Como hemos visto en el capítulo uno, los trabajos iniciáticos de la disciplina en el estrecho de Torres, y otros de mediados de los cincuenta como el de Mead y Bateson en Bali, consideraron los sentidos y el cuerpo únicamente en su función de objeto de estudio y, a pesar de ello, se han dado por adscritos a una antropología o, si se quiere, proto-antropología, de los sentidos —según el propio Howes⁴⁴³. Como no parece razonable eliminar del acervo de la antropología de los sentidos prácticas antropológicas que en el pasado han tomado los sentidos y el cuerpo como objetos de estudio, solo queda considerar, en línea con lo

⁴³⁹ En este contexto, lo sensual se refiere a lo afectivo, a lo sensible que hay en lo sensorial, como destaca la antropología modal de Laplantine (2014) que veremos en profundidad en el siguiente capítulo.

⁴⁴⁰ « The term ‘sensory anthropology’ may seem to better convey the notion of a sensuous approach to anthropological research than ‘the anthropology of the senses’ [...]. » (Pink y Howes 2010, p. 334).

⁴⁴¹ « [...] as suggested by Classen (1997), the anthropology of the senses has always been concerned with the senses as a means of inquiry and not solely as an object of study. » (Pink y Howes 2010, p. 334).

⁴⁴² Orig.: « One instance of this development involves a shift from an original interest in sensory symbolism to a contemporary concern with sensory experience and practice. » (Pink y Howes 2010, p. 334).

⁴⁴³ Esa frase que ya hemos comentado en el capítulo uno, parafraseando a Howes (2016, p. 174), ‘toda antropología fue antropología sensorial en el inicio’, refiriéndose a los trabajos sobre percepción llevados a cabo por Rivers con los habitantes de las islas del estrecho de Torres.

argumentado por Pink, que *no siempre* la antropología de los sentidos los ha considerado modalidades válidas de conocimiento.

En cualquier caso, Howes afirma que “la propuesta de Pink para una ‘nueva’ antropología sensorial, por tanto, refiere una serie de prácticas y principios que están ya operativos en la antropología de los sentidos” (Pink y Howes 2010, p. 335, trad. del a.)⁴⁴⁴. En torno a estas prácticas etnográficas, Howes cita varios autores entre los que sin duda destaca Paul Stoller (1997) —“quien acuñó la frase ‘erudición sensual’⁴⁴⁵ (*sensuous scholarship*) para indicar la importancia de la experiencia corporizada en el trabajo etnográfico” (Pink y Howes 2010, p. 334, trad. del a.)⁴⁴⁶— que demuestran ese ‘preocupación contemporánea’ de la antropología de los sentidos por considerar el cuerpo y la sensorialidad como medios de conocimiento y que Pink, según Howes, parece omitir. Sin embargo, Pink responde que no pretende negar que esas prácticas y principios con los sentidos y el cuerpo como elemento central no estén ya operativos en la antropología de los sentidos, sino que el uso epistemológico de los sentidos y el cuerpo en la antropología debe servir para ir más allá del estudio de los propios sentidos y el cuerpo. Es decir, que a través de ellos se pueden estudiar otras cuestiones relacionadas con la forma en que la gente experiencia corporizadamente diferentes fenómenos culturales y sociales mediante los que tratan de dar sentido al lugar y la forma en que viven. Y ello, sin pretender menospreciar el estudio de los sentidos y el cuerpo. En palabras de Pink: “El alcance de la antropología sensorial debe ir más allá del estudio antropológico de los sentidos, aunque puede incluir el estudio de las categorías sensoriales construidas culturalmente” (*ibid.*, 337, trad. del a.)⁴⁴⁷.

Otra de las aparentes desavenencias surge de otra diferencia que Pink encuentra entre la antropología de los sentidos y la sensorial está en la forma que ambas tienen de trabajar: colaborativa o interdisciplinariamente. Así, la antropología sensorial no trabaja de manera colaborativa con otras disciplinas, como pudiese venir haciendo, según Pink, una

⁴⁴⁴ « Pink’s proposal for a ‘new’ sensory anthropology, hence, refers to a number of practices and principles that are already operative within the anthropology of the senses. » (Pink y Howes 2010, p. 335).

⁴⁴⁵ Véase nota 26 en referencia al término ‘*sensuous*’ en su acepción de ‘sensible’. Con respecto a ‘*scholarship*’ es difícil encontrar un término en español que denote ‘el saber obtenido mediante el estudio amplio y profundo de una materia’ sin que resulte academicista.

⁴⁴⁶ « Paul Stoller, similarly, coined the phrase ‘sensuous scholarship’ to indicate the importance of embodied experience in ethnographic work. » (Pink y Howes 2010, p. 334).

⁴⁴⁷ « [...] the scope of a sensory anthropology should go beyond the anthropological study of the senses but may include the study of culturally constructed sensory categories [...]. » (Pink y Howes 2010, p. 337).

parte de la antropología de los sentidos, sino que lo hace de forma más interdisciplinar: “La antropología sensorial es esencialmente una aproximación interdisciplinar” (Pink y Howes 2010, p. 331, trad. del a.)⁴⁴⁸ —lo que requiere conocimientos multidisciplinares más allá de la mera colaboración entre expertos de diferentes ramas— en contacto cercano con “sociología, estudios del deporte, geografía; y nuevos estudios neurológicos [que] ofrecen comprensión esencial de la percepción sensorial y la experiencia” (*ibid.*, 332, trad. del a.)⁴⁴⁹. Así, Pink argumenta que los recientes descubrimientos hechos mediante experimentos neurológicos parecen que “sugieren que las comprensiones basadas en la idea de modalidades sensoriales diferenciales adjuntas a órganos sensoriales específicos deben ser sustituidas por comprensiones de los sentidos como interconectados en la percepción humana” (*idem*, trad. del a.)⁴⁵⁰. Por ello, parafrasea al neurólogo Richard Cytowic⁴⁵¹ “en que ‘los cinco sentidos no viajan a través de canales separados, sino que interactúan de una forma que pocos científicos hubiesen imaginado solo una década atrás’” (*idem*). Es decir, según Pink, la antropología sensorial puede y debe nutrirse directamente de “teorías sobre los sentidos originadas fuera de la antropología” para “responder a preguntas antropológicas” (*ibid.*, 337, trad. del a.)⁴⁵².

Así, mientras en la antropología de los sentidos las metodologías girarían, según Pink, en torno a la comparación de los órdenes entre diferentes culturas y la revelación de sus diferentes jerarquías sensoriales, en la antropología sensorial, esgrime Pink, la etnografía escrita tradicional, la práctica distintiva de la antropología con respecto a otras ciencias sociales o humanas, está siendo “sobrepasada por métodos ‘sensoriales’” (Pink

⁴⁴⁸ « Sensory anthropology is essentially an interdisciplinary approach. » (Pink y Howes 2010, p. 331).

⁴⁴⁹ Orig.: « Philosophical principles are influential in understanding sensory perception across academic disciplines, not least anthropology, but also in sociology, sports studies, geography; and new neurological studies offer essential understandings of sensory perception and experience. » (Pink y Howes 2010, pp. 331-332).

⁴⁵⁰ « [...] recent work by neurologists suggests that understandings based on the idea of differentially sensing modalities attached to specific sense organs should be replaced by understandings of the senses as interconnected in human perception – in that ‘the five senses do not travel along separate channels, but interact to a degree few scientists would have believed only a decade ago’. » (Cytowic parafraseado en Pink y Howes 2010, p. 332).

⁴⁵¹ Los argumentos de Pink y Cytowic siguen la misma línea que los argumentos que propone la fenomenología (véase Zahavi 2019a) sobre la necesidad de dejar atrás las separaciones cartesianas entre cuerpo y mente y comenzar a tener en cuenta los desarrollos fenomenológicos en torno al rol del cuerpo en la cognición. Las conexiones entre la fenomenología y la antropología sensorial han sido tratadas en el segundo capítulo.

⁴⁵² Orig.: « A sensory anthropology can be thought of differently: as an approach to doing anthropology that is informed by theories of the senses originating outside anthropology. It involves answering anthropological questions in ways that are informed by theories of the senses [...]. » (Pink y Howes 2010, p. 337).

y Howes 2010, p. 332, trad. del a.)⁴⁵³, que, como los empleados por Tim Ingold en *The Perception of the Environment* (2000)⁴⁵⁴, “haciendo uso de la filosofía de la percepción (Merleau-Ponty) y la psicología ecológica (Gibson)⁴⁵⁵” proponen “un reenfoque de la antropología sensorial en torno a la experiencia y la percepción” (Pink y Howes 2010, p. 332, trad. del a.)⁴⁵⁶. A su vez, Pink parece denostar las aproximaciones a los sentidos en la antropología de los sentidos que, de forma continuista con el cartesianismo, los presenta “separando las modalidades sensoriales, como Howes, propuso los sitúa en una ‘cultura’ descorporizada y es incompatible con una antropología que comprende el aprendizaje y el saber cómo situados en la práctica y el movimiento corporizados” (*ibid.*, 331, trad. del a.)⁴⁵⁷.

Howes, por su parte, defiende que la antropología de los sentidos es ante todo un campo interdisciplinar, en abertura permanente hacia otras influencias, algo que, según Howes, Pink parece obviar que “la antropología de los sentidos se ha desarrollado y movido en nuevas direcciones desde sus inicios [en los noventa] [...]. Esto es un hecho que Pink, quien no cita trabajos de la disciplina después de 1991, parece olvidar” (Pink y Howes 2010, p. 334, trad. del a.)⁴⁵⁸. Por otro lado, Howes si bien admite que la tendencia, en la antropología de los sentidos, por ‘separar modalidades sensoriales’ en ocasiones “puede resultar útil”, rechaza que esto sea una práctica indispensable o inherente a la disciplina. Al contrario, “en particular en trabajos recientes”, lejos de establecer órdenes sensoriales mediante los que categorizar los sentidos, “el énfasis en la antropología de los

⁴⁵³ Orig.: « [...] long-term ethnographic fieldwork, which for some remains anthropology’s defining practice, is being surpassed by ‘sensory’ methods [...]. » (Pink y Howes 2010, p. 332). Entre los métodos sensoriales que Pink enuncia está, de forma central, ‘andar’ (*walking*) como modalidad de conocimiento corporizado multisensorial en movimiento en torno a la forma en que uno da sentido a su experiencia vital y su percepción de lugar, y significa su propio cuerpo (Pink y Howes 2010, p. 332). Véase también Lee and Ingold (2006) en la bibliografía.

⁴⁵⁴ Véase Ingold (2000) en bibliografía.

⁴⁵⁵ Las teorías de Gibson son conocidas también como teorías de la percepción directa, y han sido descritas como todo y parte de nuevas líneas de pensamiento poscartesianas que sin ser directamente fenomenológicas o pragmáticas basan en parte su elaboración en la fenomenología de Merleau-Ponty o Heidegger, y el pragmatismo de William James o John Dewey.

⁴⁵⁶ Orig.: « Drawing on the philosophy of perception (Merleau-Ponty) and ecological psychology (Gibson, Ingold’s work suggested that [...]. », y previamente Orig.: « Tim Ingold further criticised Howes’s approach, calling for a re-focusing of a sensory anthropology on experience and perception. » (Pink y Howes 2010, p. 332).

⁴⁵⁷ « [...] Ingold’s work suggested that separating out sensory modalities as Howes proposed situates them in disembodied ‘culture’ and is incompatible with an anthropology that understands learning and knowing as situated in embodied practice and movement. » (Pink y Howes 2010, p. 332).

⁴⁵⁸ « [...] the anthropology of the senses has developed and moved in new directions since its beginnings some 20 years ago. This is a fact of which Pink, who cites no work in the field later than 1991, seems oblivious. » (Pink y Howes 2010, p. 334).

sentidos ha estado más bien en la relación entre los sentidos” (*idem*, trad. del a.)⁴⁵⁹. De hecho, Howes ya en 2004 apunta que los trabajos que se van desarrollando en la antropología de los sentidos se centran más bien en la “intersensorialidad, que es la interacción multidireccional entre los sentidos e ideologías sensoriales (Howes 2004, p. 9, trad. del a.)⁴⁶⁰ —como evidencian los trabajos que hemos dicho repasaremos en breve.

Sin restar importancia a las cuestiones dirimidas hasta aquí entre Pink y Howes, hay una serie de controversias en torno a la interdisciplinariedad en la respuesta de Howes, a su vez contestadas de nuevo por Pink, que debemos atender minuciosamente. Son cuestiones que podemos llamar procedimentales, en el sentido de que atañen a la forma en que las teorías provenientes de otras disciplinas son aplicadas e integradas en las antropológicas. Howes admite la utilidad de las teorías de los sentidos provenientes de las neurociencias o la fenomenología, pero al mismo tiempo alerta del riesgo de intelectualismo que se presenta. Pongámoslo en boca de Howes para minimizar el riesgo de malentendidos:

Al establecer que los antropólogos deben mirar a la neurología en busca de ‘comprensiones esenciales de la percepción sensorial y la experiencia’, Pink deja claro que cualquier idea indígena sobre la percepción debe desempeñar un papel secundario ante los pronunciamientos ‘esenciales’ de los neurólogos. [...] es importante tener presente que la neurociencia es en sí un producto de la cultura en sus particulares objetivos de investigación, métodos e interpretaciones, y por tanto no puede proveer un paradigma a-cultural, a-histórico de comprensión de los fenómenos culturales (Pink y Howes 2010, p. 335, trad. del a.)⁴⁶¹.

Debemos hacer un paréntesis: Howes no pretende la desacreditación de las teorías de los sentidos o la fenomenología por no provenir de la antropología, sino por esencialistas. Sin embargo, al retratar de esa forma las teorías de la percepción o la corporalidad

⁴⁵⁹ « [...] by Pink is that the anthropology of the senses insists on ‘separating out sensory modalities’. Although this approach may at times be useful, the emphasis in the anthropology of the senses, particularly in recent work, has rather been on the relationships among the senses. » (Pink y Howes 2010, p. 334).

⁴⁶⁰ « The most prominent theme of the essays collected here is what may be called intersensoriality, that is, the multi-directional interaction of the senses and of sensory ideologies. » (Howes 2004, p. 9).

⁴⁶¹ « By stating that anthropologists should look to neurology for ‘essential understandings of sensory perception and experience’, Pink makes it clear that any indigenous ideas about perception must play second fiddle to the ‘essential’ pronouncements of the neurologists. [...] it is important to keep in mind that neuroscience is itself a product of culture in its particular research aims, methods and interpretations, and therefore cannot provide an a-cultural, a-historical paradigm for understanding cultural phenomena. » (Pink y Howes 2010, p. 335).

provenientes de la fenomenología parece no conocerlas en profundidad, lo que tiene el riesgo de descartar de antemano el valor de posibles aplicaciones antropológicas. Con respecto a la fenomenología, Howes adopta una postura cuya base mantendrá en trabajos posteriores⁴⁶², aunque con matices, particularmente con respecto a los desarrollos que, de la fenomenología, hace la antropología fenomenológica. En todo caso baste presentar la postura de Howes, matizada con el tiempo, ante la fenomenología. Si es importante esclarecer la opinión de la antropología con respecto a la fenomenología es porque la perspectiva adoptada por la fenomenología con respecto a lo corporizado resulta una de las más adecuadas para fundamentar y practicar metodologías corporizadas —aunque no la única como veremos en los eclécticos desarrollos de François Laplantine y su antropología modal, que serán principalmente útiles para vincular la corporización y la ritmicidad.

En todo caso, Howes apunta que “las prácticas informadas culturalmente que difieren de las de uno mismo son inaccesibles desde una perspectiva puramente fenomenológica” (Pink y Howes 2010, p. 335, trad. del a.)⁴⁶³. Si entendemos que con ‘puramente fenomenológica’ se refiere a la fenomenología trascendental de Husserl o la hermenéutica de Heidegger está en lo cierto, pues ‘el sujeto trascendental husserliano y el *Dasein* heideggeriano no son el hombre concreto, el antropólogo, sino que se refieren al Hombre’ (San Martín 1992), de forma que los análisis hechos en esos planos metafísicos o filosóficos no son directamente aplicables en el plano de la práctica antropológica, sino que pueden ser transpuestos, mediante un cambio de perspectiva⁴⁶⁴, para sacar conclusiones útiles en prácticas etnográficas y elaboraciones teóricas.

Ahora bien, Howes continúa con una interpretación superficial, bastante común, de la fenomenología: “La fenomenología tiene la desventaja, particularmente desde la perspectiva de las ciencias sociales, de enfatizar lo individual y lo subjetivo sobre lo comunal y lo social, y teniendo, en consecuencia, poco que decir sobre lo político de la percepción” (Pink y Howes 2010, p. 335, trad. del a.)⁴⁶⁵. Zahavi (2019a) advierte que uno

⁴⁶² Postura que el propio autor mantendrá principalmente en Howes (2013a, 2013b).

⁴⁶³ « Culturally informed practices that differ from one’s own are inaccessible from a purely phenomenological perspective. » (Pink y Howes 2010, p. 335). Véase también Howes (2005, p. 29).

⁴⁶⁴ Véase San Martín (1992, pp. 63-78).

⁴⁶⁵ « Phenomenology also has the drawback, particularly from the perspective of the social sciences, of emphasising the individual and the subjective over the communal and social, and in consequence having little to say about the politics of perception. » (Pink y Howes 2010, p. 335).

de los errores más habituales es retratar la fenomenología como una ciencia filosófica preocupada únicamente por la subjetividad, por el problema de la mente, la conciencia. Esta acusación recurrente de subjetivismo en la que Howes incurre puede ser, sin embargo, subsanada mediante el análisis en profundidad de la fenomenología o más bien, de los rasgos en común de las principales corrientes fenomenológicas⁴⁶⁶. Al fin y al cabo, solo mediante este análisis en profundidad de la fenomenología que sirva para encontrar cómo puede esta integrarse en la antropología puede evitarse concebir que la fenomenología sea empobrecedora, “lo que es uno de los riesgos de practicar una fenomenología no adulterada por la antropología” (Pink y Howes 2010, p. 335, trad. del a.)⁴⁶⁷.

Como hemos anticipado, sin embargo, tanto desde la antropología filosófica, particularmente la obra de San Martín (1992, 2008, 2013, 2015, 2016, 2017), como desde la antropología fenomenológica, comenzando por David Bidney (1973), y siguiendo a M. Jackson (1996) o Robert Desjarlais y Jason C. Throop (2011) se destaca que la fenomenología es capaz de traer a escena el cuerpo, la experiencia y los sentidos como epistemologías, y ponerlas a la par con el raciocinio, dimensión esta que tomada como única epistemología puede devenir, y de hecho lo hace, como vimos en el primer capítulo, en el intelectualismo reinante durante la mayor parte del siglo veinte en la antropología. A su vez, el aparente recelo de Howes hacia la fenomenología tal vez pueda comprenderse por el afán esencialista y universalizante de determinadas proyecciones que algunos de sus más célebres exponentes han realizado, proyecciones que deben, sin embargo, comprenderse desde un plano filosófico. Una vez comprendidas en profundidad en los dos capítulos anteriores, sus efectos pueden iluminar los métodos y las elaboraciones en torno a la corporalidad y la socialidad en la antropología. De hecho, Howes en 2013 enuncia que la “introducción” de la noción de ‘corporización’ (*embodiment*) “como paradigma en antropología”, —aplicación a la que Csordas (1990, 1994) había

⁴⁶⁶ Esto implica descubrir, al modo que presenta Zahavi (2019a), lo que tienen en común las principales corrientes de la fenomenología o, lo que es lo mismo, no centrarse en analizar las divergencias sino los rasgos en común que tienen las fenomenologías desarrolladas por algunos de los fenomenólogos más destacados, en nuestro interés, Husserl, Heidegger y Merleau-Ponty, principalmente. Nociones como intencionalidad y mundo-de-la-vida (*Lebenswelt*) en Husserl, el ser-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*) de Heidegger o el cuerpo propio (*corps propre*) de Merleau-Ponty son básicas para descartar la crítica de subjetivismo.

⁴⁶⁷ « It is a profoundly impoverished environment, sensorially and culturally, which is one of the risks of practising a phenomenology unadulterated by anthropology. » (Pink y Howes 2010, p. 335).

contribuido de forma notable, como hemos visto⁴⁶⁸— ha jugado un papel esencial en el giro sensorial “al sintonizar a los antropólogos con mayor precisión en cómo podían usar sus propios cuerpos y sentidos como medios de análisis etnográfico, y escribir sobre su experiencia” (Howes 2013b, párr. 7, trad. del a.)⁴⁶⁹, contribuciones que al no ser desarrolladas minimizan las posibles aportaciones de la fenomenología al giro sensorial y al giro corporal.

Una vez hemos contextualizado los argumentos de Howes con respecto a la fenomenología en relación con la antropología, podemos proseguir con la forma en que Howes (2013b) acepta tres años después, aunque con matices, no solo las aproximaciones fenomenológicas sino también el término ‘antropología sensorial’. En 2013, en *The Expanding Field of Sensory Studies* Howes hace una recapitulación del estado de la cuestión con respecto a los sentidos en relación con las ciencias sociales y las humanidades, lo que es denominado como ‘giro sensorial’. Concretamente, con respecto a la antropología, Howes sigue usando el término antropología de los sentidos de modo extensivo, pero también parece usar el término antropología ‘sensorial’ como sinónimo de antropología de los sentidos:

En sus fases iniciales, la antropología sensorial [*sensory anthropology*] estuvo también estimulada por una crítica del “verbocentrismo” y “textualismo” al principio de los años ochenta del siglo veinte, es decir, por “el énfasis en el “texto”, culturas “como textos” o “discurso”, etnografía como “textualización” y así sucesivamente (Howes 2013b, párr. 6, trad. del a.)⁴⁷⁰.

A su vez, el término ‘sensorial’ (*sensory*) aparece adjetivando de forma más habitual a la etnografía, especificando que se trata de una forma especializada de trabajo de campo que, otorgando un lugar central al cuerpo y los sentidos como epistemologías, emplea

⁴⁶⁸ Véase el subepígrafe 2.2.2 *La corporización mediante la noción de lo preobjetivo en Merleau-Ponty*.

⁴⁶⁹ « The introduction of “embodiment” as a paradigm for anthropology (Csordas 1990, 1994) [...] helped galvanize the sensory turn by attuning anthropologists that much more acutely to how they could use their own bodies and senses as means of ethnographic analysis, and then write about their experience. » (Howes 2013b, párr. 7).

⁴⁷⁰ « In its initial stages, sensory anthropology was also animated by a critique of the “verbocentrism” and “textualism” of then current anthropological theory. [...] [which] was exacerbated in the anthropology of the early 1980s by the emphasis on “text” —cultures “as texts” or “discourse,” ethnography as “textualization,” and so forth. The focus on “interpreting” and “writing culture” (Clifford and Marcus 1986) distracted attention from sensing cultures. » (Howes 2013b, párr. 6).

metodologías innovadoras entre cuyas herramientas y métodos están la tecnología de captación de imagen y sonido, así como todos los medios digitales disponibles hoy en día, para investigar más allá de las descripciones logocéntricas. Estos métodos están englobados en una noción que tanto Pink (2015) como Howes (2013b) reconocen como etnografía sensorial (*sensory ethnography*). En este sentido Howes admite que:

Debía ser reconocido que damos sentido al mundo no solo mediante el lenguaje, no solo hablando sobre él, sino mediante todos nuestros sentidos, y sus extensiones en forma de diversos medios [*media*] [...]. Además, hay algunos lugares y algunas cuestiones que los sentidos y los medios basados en los sentidos pueden alcanzar que las palabras no pueden” (Howes 2013b, párr. 8)⁴⁷¹.

Acercándonos ya a un punto de encuentro entre ambas posturas, podemos concluir que la antropología de los sentidos y la antropología sensorial pueden usarse como sinónimos, si bien con algunos matices. Así, es más preciso hablar de vertientes, posturas o corrientes dentro de una misma disciplina que hacerlo de subdisciplinas o ramas. Por clarificar: entre Howes y Pink parece haber un solo consenso, aunque esencial, del que se siguen otros. Este es, que los sentidos son una modalidad epistemológica central en la investigación antropológica contemporánea, se ocupe esta de estudiar específicamente los sentidos como construcción sociocultural, ya sea de forma particular o de forma comparativa, transcultural, o que el estudio antropológico se ocupe de otros fenómenos experienciales, corporales, perceptivos en un determinado contexto social y cultural. En este sentido tanto la antropología de los sentidos como la sensorial proponen la etnografía sensorial como su método de estudio, lo que incluye, no ya la aceptación, sino el uso proactivo de medios audiovisuales que, como el cine observacional, son centrales en esta tesis. Por ello, el hecho de usar una denominación u otra puede entenderse como una cuestión de gradaciones o pesos en el énfasis de diversos aspectos teóricos y metodológicos.

De hecho, para Howes, aquellas diferencias que Pink establecía entre la antropología de los sentidos y la sensorial “sólo existen en su imaginación” (Pink y

⁴⁷¹ « It had to be acknowledged that we make sense of the world not just through language, not just by talking about it, but through all our senses, and their extensions in the form of diverse media [...]. Furthermore, there are some places and some matters that the senses and sense-based media can reach that words cannot. » (Howes 2013b, párr. 8).

Howes 2010, p. 334)⁴⁷², y, además, argumenta que tal división no se corresponde con las fundamentaciones, elaboraciones y prácticas en torno a los sentidos que se dan en la actualidad bajo la etiqueta tanto de la antropología de los sentidos como de la antropología sensorial. Si bien puede admitirse, siguiendo a Howes, que las distinciones sistemáticas argüidas por Pink son de tipo teorizante y no se dan en las prácticas antropológicas contemporáneas bajo ambos epígrafes, tanto ‘de los sentidos’ como el ‘sensorial’, se antoja difícil eludir, dadas las evidencias documentales vistas en el primer capítulo, que las prácticas antropológicas del siglo veinte en torno a los sentidos y/o el cuerpo — tuteladas bajo la nomenclatura de ‘antropología de los sentidos’—, simplemente no estaban fundadas en una corporalidad y sensorialidad concebidas como modalidades de conocimiento, sino como meros objetos de estudio. En otras palabras, Howes parece estar en lo cierto, dada las etnografías sensoriales contemporáneas, que en la actualidad la distinción que aduce Pink entre ambas disciplinas no es tal, pues las prácticas interdisciplinares y las elaboraciones teóricas surgidas de ellas no muestran diferencias suficientes para justificar una distinción tal entre la antropología de los sentidos y la antropología sensorial.

Por otro lado, cabe recordar que el estudio de la percepción en las ciencias sociales se hallaba en manos de la psicología—con exclusividad hasta hace bien poco⁴⁷³—, disciplina que en la práctica experimental ostentaba la última palabra junto a las incipientes neurociencias⁴⁷⁴. Mientras la antropología de los sentidos ha estado en vigor de forma discontinua como subdisciplina desde el surgimiento mismo de la antropología como ciencia⁴⁷⁵ —aunque ahora lo haga como disciplina de pleno derecho, como sostienen Howes (2004, 2005, 2006) o Classen (1997)⁴⁷⁶—, a finales del siglo diecinueve, la antropología sensorial, que toma forma en la última década del siglo veinte, supone un replanteamiento en sí de la disciplina a cuyo rebufó la antropología de los sentidos a su

⁴⁷² Orig.: « In her eagerness to establish ‘sensory anthropology’ as the way of the future, Sarah Pink has engaged in a good deal of shadow boxing, aiming blows at an ‘anthropology of the senses’ that exists solely in her imagination. » (Pink y Howes 2010, p. 333).

⁴⁷³ Véase Howes (2013a, 2014a).

⁴⁷⁴ Véase Gallagher y Zahavi (2013), y Zahavi (2019a), para una comprensión de las aportaciones que la fenomenología puede hacer a las ciencias cognitivas.

⁴⁷⁵ Como hemos visto en el capítulo uno, la antropología en su forma contemporánea surge a finales del siglo diecinueve.

⁴⁷⁶ « ‘The broad range of applications for a sensory analysis of culture indicates that the anthropology of the senses need not only be a “sub-field” within anthropology, but may provide a fruitful perspective from which to examine many different anthropological concerns’. » (Classen 1997, p. 409).

vez progresa, de tal forma que hoy esas diferencias pueden ser considerados matices según el punto de vista. Lo que no es óbice para obviar que, a lo largo del siglo veinte, la antropología se ha ocupado de cuestiones sensoriales y corporales de forma intermitente, tomándolas principalmente como objetos y, cuando ha tomado el cuerpo y los sentidos como medios de estudio, lo ha hecho de modo deficiente, frustrante, sin llegar a comprender el alcance de lo que tenía entre manos —para muchos, como Howes (2004, 2005, 2006), Classen (1997, 2005), Synnott (1991, 1993) o Laplantine (2014), debido al cartesianismo que impedía una reconsideración de lo corporal como epistemología.

Debido en parte a lo anterior, en múltiples ocasiones la antropología de los sentidos ha trabajado en colaboración —no exenta de tensiones a causa del excesivo celo académico entre disciplinas, explicitado en el presente subepígrafe— con otras subdisciplinas antropológicas como la antropología visual, o la propia psicología, por ejemplo, en *Balinese Character* (1942) de Mead y Bateson⁴⁷⁷ o el trabajo de Rivers⁴⁷⁸ en la expedición al estrecho de Torres en 1898, respectivamente, como hemos visto en el primer capítulo. Por ello, parece asimismo correcto convenir con Pink que en cualquier caso tanto las prácticas de la antropología de los sentidos, como de la antropología visual, encajan con su descripción de una corporalidad y una sensorialidad no ya menospreciadas sino excluidas de las epistemologías vigentes a lo largo del siglo veinte. Incluso en un campo como la antropología visual, subdisciplina más proclive a priori a la experimentación, —pues la plena aceptación de facto de los sentidos y el cuerpo como medios de conocimiento no se da hasta la absorción de las prácticas de la antropología visual en la sensorial—, se daba una tensión continua entre un intelectualismo logocéntrico exclusivamente discursivo y el palpable mestizaje entre las diferentes modalidades corporizadas materializadas visual y sonoramente, *performativa* y corporalmente no solo presentadas en pantalla sino también experimentadas por el antropólogo o el cámara a la hora de filmar en el campo de trabajo⁴⁷⁹. Así, debido

⁴⁷⁷ Margaret Mead y Gregory Bateson estudiaron cuestiones de temporalidad, sensorialidad y corporalidad en Bali, como se ha analizado en profundidad en el subepígrafe 1.3.1 *Character Formation in Different Cultures de Mead y Bateson: veinte años de cientificismo*.

⁴⁷⁸ Como hemos visto en el primer capítulo, la *Cambridge Anthropological Expedition* de 1898 al estrecho de Torres contaba entre sus integrantes con un reputado psicólogo, W. H. R. Rivers, se unió a la expedición como experto en psicología experimental y fisiología sensorial y fue quien precisamente se encargó de dirigir los experimentos en torno a percepción, sentidos y el cuerpo y redactar los resultados etnográficos.

⁴⁷⁹ Recordemos la conversación entre Bateson y Mead o las dificultades de Asch para encajar su experiencia como antropólogo en unas epistemologías dominantes mutiladas.

precisamente al abismo epistemológico dejado por la extirpación de lo corporal y lo sensorial, lo racional tomado como epistemología única se presentaba como insuficiente para una adecuada descripción no solo de la experiencia de los sujetos de investigación, sino también de aquella vivida por los investigadores, en especial los que trabajaban con medios audiovisuales, siempre en dificultades para esconder su mano autorial o, en el mejor de los casos, recurriendo a explicaciones que al pretender salvaguardar la objetividad de sus informes, como Tim Asch⁴⁸⁰, dejaban más que patente la confusión del conflicto epistemológico vigente antes del giro sensorial.

En definitiva, toda la controversia que hemos visto en torno a la sistematización de los sentidos en la antropología, si bien parece reducirse actualmente a una cuestión terminológica según la perspectiva con que se mire, todavía tiene otra vertiente que aún no hemos mencionado, y que nos parece importante. Pink la ilustra así:

La etiqueta de la antropología de los sentidos sugiere una subdisciplina que supone usar conceptos y teorías antropológicas para estudiar los sentidos. Sin embargo, las prácticas y aproximaciones de los antropólogos que trabajan en torno a los sentidos sobrepasan esto. [...] Creo que es importante que, al presentar la antropología al ‘exterior’, seamos precisos al etiquetar lo que estamos haciendo. Me siento más cómoda contando a potenciales colaboradores de otras disciplinas que adopto una aproximación antropológica que está influenciada por teorías de percepción sensorial y que atiende a cómo la gente usa las categorías sensoriales. Y llamaría a esto antropología sensorial en lugar de antropología de los sentidos (Pink y Howes 2010, p. 338, trad. del a.)⁴⁸¹.

Para una disciplina que parece soportar una crisis de legitimación desde su nacimiento (Clifford y Marcus 1986; Grimshaw y Hart 1996), la cuestión aducida por Pink no parece baladí. Y más dada la importancia que el giro sensorial tiene para las ciencias sociales, y que Howes apunta de la siguiente forma: “De hecho, puede decirse que el giro sensorial —o, mejor dicho, revolución— ahora rivaliza con el giro lingüístico de los años sesenta

⁴⁸⁰ Véase el subepígrafe dedicado a Tim Asch y su película *The Ax Fight*, en el primer capítulo.

⁴⁸¹ « The label of anthropology of the senses suggests a sub-discipline that entails using anthropological concepts and theories to study the senses. Yet the practices and approaches of anthropologists who do work around the senses surpass this. [...] I believe it is important, in that surely when presenting anthropology to the ‘outside’ we should be accurate in labelling what we are doing. I feel more comfortable telling potential collaborators from other disciplines that I take an anthropological approach that is influenced by theories of sensory perception and that attends to how people use sensory categories. And I would call this a sensory anthropology rather than an anthropology of the senses. » (Pink y Howes 2010, p. 338).

y setenta en términos de su impacto académico en las humanidades y las ciencias sociales” (Howes 2013b, párr. 43)⁴⁸².

En conclusión, la diferencia entre la postura de la antropología de los sentidos y la sensorial, al menos tal como las conciben Howes y Pink, respectivamente, podría estar en el énfasis específico que una y otra hacen en la cultura o, alternativamente, en la percepción corporizada, sin que, en ningún caso, ambos pesos sean mutuamente excluyentes. Es decir, mientras en la antropología de los sentidos, si bien la corporización, tanto del investigador como de los colaboradores de la investigación, puede tenerse en cuenta, parece haber una tendencia a que la fundamentación de las prácticas sensoriales etnográficas y las elaboraciones teóricas pre y postrabajo de campo, recaigan sobre las nociones de cultura o socialidad, en la antropología sensorial, a pesar de que lo cultural y lo social no son excluidos de las elaboraciones teóricas, son el cuerpo, la corporalidad y la corporización —y en ello, los sentidos y la sensorialidad— el origen del que parten los análisis y las prácticas etnográficas sensoriales. Esto hace que la antropología, ya sea sensorial o de los sentidos, cuya fundamentación toma el cuerpo como origen, pero también como lugar último en el que tanto la cultura y la socialidad, así como la sensorialidad —que no deja de ser una conformación sociocultural—, opte por, o esté más abierta a, buscar qué concepciones ofrecen otras disciplinas, como la neurociencia o la fenomenología, acerca de la corporalidad y la sensorialidad. Por tanto, mientras en la antropología de los sentidos, tal como la concibe Howes, la fenomenología no parece tener un fácil encaje, en la antropología sensorial, tal como Pink la entiende, parece abrirse un espacio para su desarrollo.

Como se habrá podido intuir, lo que nos interesa de la antropología sensorial o de los sentidos no son los sentidos como objetos de estudio sino como modalidad de conocimiento, pues en esta vertiente donde podemos encontrar el cuerpo y la sensorialidad como medios de conocimiento corporizados, lo que permite ponerlos en relación con la ritmicidad mediante el cine observacional, medio que a su vez permite que, todo ello, pueda ser encarnado. Pero antes de acercarnos al cine observacional como metodología en la que encontrar una modalidad de conocimiento por familiaridad

⁴⁸² « Indeed, it could be said that the sensory turn – or, better, revolution – now rivals the linguistic turn of the 1960s and ‘70s in terms of its impact on scholarship in the humanities and social sciences. » (Howes 2013b, párr. 43).

mediante la corporalidad del Otro, debemos explorar la estructura de la etnografía sensorial en la que implementar, por un lado, la corporización vista en el capítulo dedicado a la antropología fenomenológica, y por otro, el ritmo según la antropología modal de Laplantine, que veremos en el próximo capítulo.

3.2 La etnografía sensorial como base para una metodología corporizada

La metodología de esta investigación se puede enmarcar de forma general en el conjunto interdisciplinar de principios y técnicas comprendidos bajo el epígrafe ‘etnografía sensorial’. Así, dedicaremos este subepígrafe a realizar una introducción a la etnografía sensorial, sobre la que desarrollaremos una definición y elaboraremos los principios rectores —en mayor medida los que más se adecúen a esta investigación— siguiendo específicamente *Doing Sensory Ethnography* (2015) —en adelante, *DSE*— de Pink. Este es uno de los manuales etnográficos que con mayor sistematicidad trata de consensuar una definición y desarrollado sus principios teóricos y prácticos. Antes de mencionar las razones por las que nos guiaremos, en buena medida, por *DSE* para el desarrollo de la metodología etnográfica, es necesario recalcar, de entrada, que la fundamentación de la metodología pretendida por esta tesis, si bien enmarcada en la etnografía sensorial, precisa, sin embargo, de más apoyos teóricos que los ofrecidos en la elaboración de Pink. La necesidad de apoyo complementario se debe a la centralidad que, como sabemos, ocupan el cuerpo y el ritmo en esta investigación y, correlativamente, a la falta de elaboraciones sólidas en la etnografía sensorial acerca de lo corporizado, ya sea en la desarrollada por Pink, una de las más completas y desafiantes, como en otras anteriores, lo que se aplica igualmente a la ritmicidad, sobre la que no se registran desarrollos en la etnografía sensorial.

Ante las carencias en torno a la experiencia corporizada y la ritmicidad de la etnografía sensorial, tal como se plantea en *DSE*, parece legítimo preguntarse por qué debemos prestarle atención como metodología para esta investigación. Pues bien, debemos recordar, primero, que el método distintivo de la antropología, la etnografía, ofrece de por sí, mediante el trabajo de campo y la técnica clásica de la observación

participante, un modo de conocimiento experiencial, si bien este modelo ha estado engastado en un orden onto-epistemológico superior que se ha mostrado indiferente al potencial de la propia experiencia como modalidad epistemológica. De ahí que ciertas categorías ontológicas inherentes a tal modelo epistemológico, como subjetividad, cuerpo o ritmo, hayan sido históricamente incomprendidas en la antropología, en ocasiones presentándose incluso como impedimentos materiales *de facto* para averiguar la verdad, idóneamente alcanzada por procedimientos objetivos como los mentales.

Tal como es desarrollada por Pink, la etnografía sensorial no solo integra las herramientas audiovisuales en sus procesos de generación de conocimiento antropológico —entre otras que mencionaremos solo de pasada, pues no son de interés en esta investigación—, sino que se muestra además flexible con respecto a otras aproximaciones excéntricas a la propia centralidad de la sensorialidad. Aprovechando, por tanto, su invitación a la experimentación, trataremos de basar nuestra metodología etnográfica en los pilares de la etnografía sensorial de Pink para, desde ahí, partir en busca de una fundamentación del cuerpo y la ritmicidad, en lugar de en la sensorialidad en sí. Ahora bien, la obligación denominativa para estas categorías, sensorialidad, corporalidad, ritmicidad, no debe ocluir la necesidad de reconocer la transitividad de las modalidades experienciales —en este sentido el cine, a diferencia del lenguaje, ofrece una representación descategorizada y oscilatoria de las modalidades de experiencia, razón principal por el que esta investigación opta por la metodología cinematográfica para estudiar la ritmicidad corporizada.

Por todo ello, cabe destacar que el interés de *DSE* para esta investigación no se da por el mero hecho de ser un título reciente, sino además por el desarrollo sistemático, extensamente informado y profundamente conocedor de su campo, que presenta. Así, Pink incide en que al centrarnos en la metodología etnográfica estamos adentrándonos en cuestiones que sitúan la etnografía sensorial “más allá del simple estudio de los sentidos o del uso de nuestros propios sentidos para estudiar los mundos de otras personas” (Pink 2015, p. xii, trad. del a.)⁴⁸³. Así, la antropóloga nos conmina a tener en cuenta que debemos “comprender cómo se genera el conocimiento y las formas de conocer, qué

⁴⁸³ Orig.: « A focus on methodology leads to the question of what ‘bigger picture’ is emerging that takes sensory ethnography beyond just studying the senses or using our own senses to study other people’s worlds. » (Pink 2015, p. xii).

cualidades particulares y tipos de conocimiento están actualmente emergiendo”, pues la forma en que el conocimiento antropológico es producido tiene “implicaciones” importantes en “cómo investigadores, artistas, diseñadores o responsables de políticas públicas comprenden el mundo e intervienen en él” (Pink 2015, p. xii, trad. del a.)⁴⁸⁴.

Por tanto, si para fundamentar nuestra metodología sensorial y corporizada es importante centrarnos en *DSE*, en lugar de en trabajos de otros autores, es porque Pink deja claro que a diferencia de otros manuales que se centran en “demostrar cómo podemos aprender mediante la atención a los sentidos o mostrar cómo podríamos estudiar los sentidos”, el suyo “propone una forma de pensar acerca de hacer etnografías mediante los sentidos” (Pink 2015, p. xii, trad. del a.)⁴⁸⁵. En definitiva, la etnografía sensorial desarrollada por Pink incide en cómo la atención a los sentidos puede organizar las actividades y procesos de generación de conocimiento que se encuentran sistematizados en una determinada metodología etnográfica mediante lo que ella propone como ‘una (nueva) forma de pensar’⁴⁸⁶ al hacer etnografía, lo que pavimenta el terreno para integrar de forma explícita la corporalidad y la ritmicidad en la metodología etnográfica. Por todo ello, el planteamiento sensorial en *DSE* supone un sólido punto de partida que complementaremos con las perspectivas corporal y corporizada que aportan las antropologías fenomenológica y modal.

3.2.1 La etnografía sensorial y la etnografía clásica: sustrato común y divergencias

Como hemos advertido, la etnografía sensorial, como metodología por excelencia de la antropología sensorial, ofrece una base metodológica para esta investigación

⁴⁸⁴ Orig.: « It is important that we understand how knowledge and ways of knowing are produced, what particular qualities and types of knowledge are currently emerging and the implications of this for how researchers, artists, designers or policy makers comprehend the world and intervene in it, and how futures are imagined and made. » (Pink 2015, p. xii).

⁴⁸⁵ « [...] demonstrating how we can learn through attending to the senses or showing how we might study the senses [...] It [*Doing Sensory Ethnography*] proposes a way of thinking about doing ethnography through the senses. » (Pink 2015, p. xii).

⁴⁸⁶ Este ofrecimiento acerca de ‘una nueva forma de pensar al hacer etnografía’ se asimila en cierta medida al pensamiento sensible que propone Laplantine, si bien este último, como veremos, lleva la tarea de cambiar la forma de pensar hasta sus últimas consecuencias, al tematizar las epistemologías del pensamiento filosófico clásico, consigue identificar nuevas ontologías para el conocimiento antropológico.

mayormente en torno a la sensorialidad, pero sin explicitar su corporización. Así, Pink especifica que la etnografía sensorial ofrece tanto “una aproximación a la etnografía que pretende tanto el conocimiento acerca de los sentidos como usar los sentidos como ruta hacia el conocimiento” (Pink 2015, p. xiv, trad. del a.)⁴⁸⁷, como también ofrece, en base a lo anterior, “una metodología etnográfica que atiende a los sentidos en [...] sus prácticas de investigación, análisis y representación” (*ibid.*, xv, trad. del a.)⁴⁸⁸. Estos elementos, esto es, las prácticas de investigación, análisis y representación de la etnografía sensorial serán identificados ahora para su posterior asimilación en nuestra etnografía corporal que desarrollaremos en el capítulo dedicado a la metodología, tomando en cuenta, concretamente, los sentidos no como objeto (aspecto sumamente interesante, pero no en esta investigación), sino en la otra vertiente mencionada por Pink, es decir, como medio de conocimiento. Un *sensorium* que, al ser corporizado, nos llevará, en su momento, al cuerpo como epistemología metodológica.

Para comprender en profundidad la metodología de la etnografía sensorial debemos definir primero qué es una etnografía en su formato clásico. De esta forma podremos ver en dónde se extiende la etnografía sensorial con respecto a la clásica y, en su caso, qué conflictos presenta esta en relación con aquella. Sin embargo, no es fácil encontrar una noción de ‘etnografía’ que aglutine las variaciones y los matices que su definición ha sufrido a lo largo de la historia de la antropología, por lo que se antoja igualmente complicado definir los elementos que conformarían una aproximación ‘clásica’ a la etnografía. En cualquier caso, puesto que el objetivo de esta investigación no es hacer una historiografía del concepto de etnografía, discriminaremos en el sentido que indica Pink entre ‘qué es etnografía’ y ‘qué es *hacer* etnografía’. En otras palabras, dada la naturaleza eminentemente práctica de la actividad etnográfica, las definiciones más útiles a la hora de diseñar una metodología etnográfica son aquellas que, en lugar de teorizar sobre qué es una etnografía, están orientadas a describir qué *hacen* los etnógrafos;

⁴⁸⁷ « [...] an approach to ethnography that both seeks out knowledge about the senses and uses the senses as a route to knowledge. » (Pink 2015, p. xiv).

⁴⁸⁸ Orig.: « [...] an ethnographic methodology that attends to the senses in its epistemology and its practices of research, analysis and representation. » (Pink 2015, p. xv).

o, en palabras de Pink, aquellas que definen la etnografía “mediante su propia práctica en lugar de [hacerlo] en términos prescriptivos” (Pink 2015, p. 5, trad. del a.)⁴⁸⁹.

En este sentido, Pink identifica en O'Reilly una definición de etnografía que puede servir como base ‘mínima’ de consenso para toda metodología que se precie como ‘etnográfica’, ya sea sensorial o clásica, si bien tanto Pink como nosotros desarrollaremos, a partir de ella, matices que pronto veremos. Esta definición presenta la etnografía como:

[...] investigación iterativo-inductiva (que evoluciona en su diseño a través del estudio), utilizando una familia de métodos, implicando el contacto directo y sostenido con agentes humanos, dentro del contexto de sus vidas cotidianas (y cultura), examinando qué sucede, escuchando qué se dice, preguntando, y produciendo un detallado informe escrito que respeta la irreducibilidad de la experiencia humana, que reconoce el papel de la teorización así como el papel del propio investigador y que ve a los humanos como parte objetos/parte sujetos [de estudio] (O'Reilly citada en Pink 2015, p. 5, trad. del a.)⁴⁹⁰.

Por un lado, cabe destacar que Pink encuentra en esta definición una estructura de posicionamiento más que de acción, un planteamiento de partida más que unas instrucciones. A diferencia de otras aproximaciones más taxativas a la definición de etnografía, la definición de O'Reilly, es capaz de contener los elementos que se presuponen a una etnografía sin llegar a normativizarla. Así, mientras, por ejemplo, Delamont (2004) define la ‘etnografía propiamente dicha’ como ‘observación participante durante el trabajo de campo’, lo que implica ‘vivir con la gente estudiada, observándoles trabajar y jugar, pensando cuidadosamente acerca de lo que se ve, interpretándolo y hablando de ello con los implicados para evaluar las interpretaciones emergentes’ (Delamont citada en Pink 2015, p. 6, trad. del a.)⁴⁹¹, la aproximación de

⁴⁸⁹ Orig.: « What ethnography actually entails in a more practical sense is best discerned by asking what ethnographers do. This means defining ethnography through its very practice rather than in prescriptive terms. » (Pink 2015, p. 5).

⁴⁹⁰ « [...] ‘iterative-inductive research (that evolves in design through the study), drawing on a family of methods, involving direct and sustained contact with human agents, within the context of their daily lives (and cultures), watching what happens, listening to what is said, asking questions, and producing a richly written account that respects the irreducibility of human experience, that acknowledges the role of theory as well as the researcher’s own role and that views humans as part object/part subject’. » (O'Reilly citada en Pink 2015, p. 5).

⁴⁹¹ Orig.: « Delamont (2004), in contrast, is more prescriptive in her definition of ‘proper ethnography’ as being ‘participant observation during fieldwork’ [...] —something that she proposes is ‘done by living with

O'Reilly tiene la ventaja de que “provee un sentido básico sobre qué puede hacer un etnógrafo, sin prescribir exactamente cómo debe hacerlo” (*idem*, trad. del a.)⁴⁹² —algo parecido a lo que sucede en esta investigación, entre nuestro intento por diseñar una metodología adecuada a nuestros fines y la apertura y flexibilidad de la estructura presente en DSE. Si Pink pone en valor la perspectiva de O'Reilly, es por su carácter flexible y abierto, diferenciable de la normatividad propia de la actitud naturalista que ha reinado en las ciencias sociales desde sus inicios a finales del siglo diecinueve.

Así, entre los elementos a priori comunes para toda metodología que se pueda considerar etnográfica están: una fundamentación teórica de partida que justifique la metodología; la convivencia durante largos periodos de tiempo con los sujetos de la investigación; la observación y la escucha activas; interrogar a los sujetos en base a las interpretaciones que van surgiendo y modificar el diseño de la metodología en consecuencia. En estos procedimientos las actividades metodológicas más comunes son la observación participante, el diario de campo y la entrevista, además de otro tipo de colaboraciones participativas. En torno a estos métodos etnográficos clásicos, Pink recapitula “una serie de métodos existentes [que] ya están asociados con la etnografía, y [son] habitualmente tratados en libros de metodología etnográfica” (2015, p. 6, trad. del a.)⁴⁹³. Estos métodos pueden ser realizados en combinación o por separado, dependiendo de cuales sean más adecuados para cubrir los objetivos y necesidades del proyecto de investigación. En cualquier caso, se puede decir que, entre las diferentes técnicas etnográficas del método etnográfico clásico, la observación participante es el método central. Este, repensado mediante los sentidos por Pink, “implica a los etnógrafos participando, observando (o sintiendo) y aprendiendo cómo hacer aquello en lo que la gente que participa en la investigación ya está involucrada (y que presumiblemente haría de todos modos)” (*ibid.*, 7, trad. del a.)⁴⁹⁴ —este ‘sentir’ en el trabajo de campo puede

the people being studied, watching them work and play, thinking carefully about what is seen, interpreting it and talking to the authors to check the emerging interpretations’. » (Delamont citada Pink 2015, p. 6).

⁴⁹² « Her definition [en referencia a O'Reilly] provides a basic sense of what an ethnographer might do, without prescribing exactly how this has to be done. » (Pink 2015, p. 6).

⁴⁹³ « A set of existing methods are already associated with ethnography, and usually covered in ethnographic methodology books. These include participant observation, interviewing and other participatory methods. » (Pink 2015, p. 6).

⁴⁹⁴ « [...] entail ethnographers participating in, observing (or sensing) and learning how to do what the people participating in their research are already engaged in (and presumably would have been doing anyway) [...]. » (Pink 2015, p. 7).

entenderse emparentado con la noción de '*partage du sensible*' o sensación participante (*participant sensation*) de Laplantine (2014)⁴⁹⁵, que desarrollaremos más adelante.

Mientras, en la entrevista, esta “normalmente implica un proceso colaborativo de exploración de temas y cuestiones con un entrevistado” (Pink 2015, p. 7, trad. del a.), en el caso de otros métodos más colaborativos (más proactivos) que participativos (más pasivos) hay diferentes variantes: “Otros métodos menos convencionales pueden suponer intervenciones más intencionales por parte del investigador. Por ejemplo, estos pueden incluir colaboraciones tales como producir una película [...]” (*idem*, trad. del a.)⁴⁹⁶. En todo caso, si bien la aproximación etnográfica clásica durante el siglo veinte, que puede ser representada por Delamont (2004) y Atkinson et al. (2007), es capaz de generar “valiosas descripciones profundas y, a menudo, detalladas descripciones de las vidas de otras personas, este tipo de trabajo de campo habitualmente no es viable en contextos contemporáneos” (Pink 2015, p. 6, trad. del a.) por causas que Pink enumera a continuación, como ‘entornos imprácticos o inapropiados como una casa occidental moderna’ o en ‘entornos de trabajo con acceso limitado’, además de ‘otras limitaciones prácticas o de tipo temporario’ (*idem*, trad. del a.)⁴⁹⁷. De todas estas limitaciones también ha surgido la etnografía sensorial, en parte produciendo una forma, de superar *de facto* los preceptos clásicos de la observación participante (Pink 2015).

Ahora bien, en nuestro caso, en lugar de ‘investigar percepción y recepción sensoriales’, estamos ‘estudiando percepción y recepción corporal del ritmo’, puesto que el ritmo puede asimilarse como una forma de sensorialidad, como afectación del cuerpo por el mundo, que al igual que los sentidos se muestra ‘inaccesible’ a determinadas metodologías clásicas de la etnografía como puede ser la mera observación participante o la entrevista. Por ello, Pink trata de dar remediar en DSE la alienación epistemológica

⁴⁹⁵ La noción de '*partage du sensible*' como revisión y extensión sensorial del método de observación participante es tratado hacia el final del subepígrafe 3.1.1 *Los 'giros' sensorial y corporal en la antropología en su contexto histórico*.

⁴⁹⁶ « Other less conventional methods may entail more intentional interventions on the part of the researcher. For instance, these could include collaborations such as producing a film, writing a song or inventing a new recipe with one's research participants. » (Pink 2015, p. 7).

⁴⁹⁷ « [...] valuable in-depth and often detailed descriptions of other people's lives, this type of fieldwork is often not viable in contemporary contexts. This might be because the research is focused in environments where it would be impractical and inappropriate for researchers to go and live for long periods with research participants —for instance in a modern western home [...] or in a workplace to which the researcher has limited access. [...] Limitations might also be related to the types to [...] constraints of time and other practical issues [...]. » (Pink 2015, p. 6).

sensorial y corporal autoimpuesta por la tradición antropológica en la etnografía. Así, dado el reconocimiento epistemológico del cuerpo y los sentidos, Pink propone que las nuevas ontologías, otrora marginadas, deben ser integradas en los métodos etnográficos clásicos que quedarían adaptados, además de repercutir en la creación de nuevos procedimientos etnográficos acordes no solo a las nuevas epistemologías sino también a las nuevas tecnologías disponibles. En palabras de Pink, la etnografía sensorial:

[...] es una metodología crítica que [...] se desvía de la clásica aproximación observacional promovida por Atkinson et al. (2007) para insistir en que la etnografía es un proceso reflexivo y experiencial mediante el que son producidos la comprensión, el saber y el conocimiento académico aplicados. De hecho, como argumenta Regina Bendix, investigar ‘percepción y recepción sensoriales’ requiere métodos que ‘sean capaces de captar “el más profundo tipo de conocimiento [el cual] no es para nada hablado y, por tanto, [es] inaccesible a las observaciones o la entrevista etnográficas [clásicas] (Pink 2015, pp. 4-5, trad. del a.)⁴⁹⁸.

Al referirse Pink, en palabras de Bendix, a los métodos requeridos para ‘investigar percepción y recepción sensoriales’, vemos en la etnografía sensorial, por un lado, una tendencia, ya conocida, por los sentidos como objetos de estudio predilectos. Es decir, a pesar de la flexibilidad que demuestra el planteamiento general de Pink, no cabe duda de que uno de los motivos centrales recurrentes en DSE es el estudio concreto de la conformación cultural de los sentidos. Esta inclinación natural —alejada de nuestras intenciones— por concentrar las posibilidades de investigación en torno a los sentidos, se puede comprender por la asimilación, por parte de la metodología etnográfica sensorial, de los objetos de estudio de la antropología sensorial, a la que sirve por linaje en primera instancia; eso sí, sin menoscabo de su potencial servicio a otras disciplinas como diseño, arquitectura, estudios del deporte o en geografía humana.

⁴⁹⁸ Orig.: « [...] is a critical methodology which, like my existing work on visual ethnography (Pink 2013), departs from the classic observational approach promoted by Atkinson et al. (2007) to insist that ethnography is a reflexive and experiential process through which academic and applied understanding, knowing and knowledge are produced. Indeed, as Regina Bendix argued, to research ‘sensory perception and reception’ requires methods that ‘are capable of grasping “the most profound type of knowledge [which] is not spoken of at all and thus inaccessible to ethnographic observations or interview. » (Bendix citada Pink 2015, pp. 4-5).

Sin perjuicio de esa preferencia de los sentidos como objetos de estudio, y en línea con el espíritu interdisciplinar de su propuesta, ya hemos visto que Pink también incide en que los sentidos ofrecen ‘una forma de pensar acerca de hacer etnografía’ (Pin 2015) —esta forma de ‘pensar mediante los sentidos’ entronca con el ‘pensamiento sensible’ de Laplantine, que veremos en el próximo capítulo. Así lo remarca al señalar más adelante la “necesidad” de “repensar la etnografía para tener en cuenta los sentidos explícitamente” (Pink 2015, p. 7, trad. del a.)⁴⁹⁹ —a lo que añadimos que también corporalmente y mediante su reflejo metodológico etno-fílmico. De hecho, Pink en línea con la idea expuesta por Howes, que ya hemos visto en un capítulo anterior⁵⁰⁰, sugiere que “uno podría argumentar que la experiencia y percepción sensoriales ‘siempre’ han sido centrales al encuentro etnográfico, y por tanto también para la implicación de los etnógrafos en la socialidad y materialidad de la investigación” (*idem*, trad. del a.)⁵⁰¹. Es decir, que los sentidos como epistemologías pueden servir para estudiar otros objetos antropológicos —en nuestro caso, corporalidad, corporización y ritmicidad.

Pues bien, ese ‘conocimiento más profundo, inaccesible, que no es hablado’ al que Pink se refiere en el párrafo citado arriba —y al que nosotros aludimos, siguiendo a Bertrand Russell, como conocimiento por familiaridad, a diferencia del conocimiento por descripción⁵⁰²— nos remite directamente no solo a la corporalidad y la ritmicidad que son objeto de esta tesis, sino además a la metodología del cine observacional —que podríamos denominar alternativamente como cine sensorial, corporal o corporizado. En otras palabras, la etnografía sensorial elaborada por Pink no solo ofrece la posibilidad de explorar los sentidos como epistemologías en procesos etnográficos cuyos objetos de estudio vayan más allá de los propios sentidos, sino que también “implica el uso de tecnologías digitales visuales y de audio” (Pink 2015, p. 6, trad. del a.)⁵⁰³ —las

⁴⁹⁹ Orig.: « This makes it all the more necessary to re-think ethnography to explicitly *account for* the senses. » (Pink 2015, p. 7, énfasis original).

⁵⁰⁰ Véase Howes (2016, p. 174), al principio del epígrafe 1.1, y la matización que proponemos en base al análisis de las epistemologías reinantes en los inicios de la antropología y hasta los ochenta.

⁵⁰¹ « One might argue that sensory experience and perception has ‘always’ been central to the ethnographic encounter, and thus also to ethnographers’ engagement with the sociality and materiality of research. » (Pink 2015, p. 7).

⁵⁰² Las diferencias entre el conocimiento por descripción y el conocimiento por familiaridad (Russell 1910/11), son exploradas por MacDougall (1998) en el epígrafe 5.1 *Epistemologías antropológicas y modelos de conocimiento*.

⁵⁰³ « Ethnography frequently involves the use of digital visual and audio technologies in the practice of such methods [participant observation, interviewing and other participatory methods] [...]. » (Pink 2015, p. 6).

implicaciones que la estética cinematográfica, entendida como la combinación de punto de vista, encuadre, tonalidad o cadencia narrativa, entre otros elementos, a pesar de no ser atendidas por Pink, quien trata el uso de medios audiovisuales desde una perspectiva representacional, en la metodología cinematográfica de esta tesis son cruciales y, por ello, son tratadas en el capítulo que desarrolla la metodología.

Finalmente, la referencia que Pink hace, en el párrafo citado arriba, al ‘proceso etnográfico’ como ‘un proceso reflexivo y experiencial’, se da a lo largo de todo el libro. Con respecto a la experiencialidad del proceso etnográfico, Pink subraya, en el primer capítulo, que “el concepto de experiencia ha llegado a ser incuestionablemente central para la práctica etnográfica” (Pink 2015, p. 5, trad. del a.)⁵⁰⁴. Además, Pink establece, en varias ocasiones, su conexión con la subjetividad, por ejemplo, cuando expone la importancia de desarrollar un “enfoque metodológico en torno a los roles de la subjetividad y la experiencia en la etnografía” (*ibid.*, xiii, trad. del a.)⁵⁰⁵. Esta ‘subjetividad’, que en lugar de sesgo hemos elaborado en los dos capítulos anteriores como la única perspectiva posible, nos lleva a la profundización en nuevas metodologías etnográficas participativas y colaborativas, otro de los elementos centrales y recurrentes de DSE. Por otro lado, otro concepto al que Pink otorga gran relevancia es el de ‘lugar’ (*place*) y ‘conformación de lugar’ (*place-making*), además de nociones como ‘imaginación’ y ‘memoria’, conceptos todos ellos extensamente elaborados por la fenomenología, perspectiva en la que Pink, con todo, no se detiene en profundidad. En cualquier caso, mientras que podemos considerar que las nociones de ‘imaginación’ y ‘memoria’ en DSE son periféricas, las de ‘experiencia’ y ‘lugar’ ocupan un lugar central en las ontologías de la etnografía sensorial tal como la desarrolla Pink.

Así, Pink propone que la etnografía sensorial plantee sus principios teórico-prácticos fundamentalmente en torno a dos de las nociones mencionadas, las de ‘experiencia’ y ‘lugar’. Es decir, la forma en que la sensorialidad significa la experiencia de lugar —cuestión útil, pero no central para nosotros— en el trabajo etnográfico —en este énfasis sensorial escasea, en relación con nuestros objetivos, la perspectiva

⁵⁰⁴ « [...] the concept of experience has unquestionably become central to ethnographic practice [...]. » (Pink 2015, p. 5).

⁵⁰⁵ Orig.: « The decision to develop the narrative in this way [this is, the senses as interconnected instead of as separate categories] is based on [...] a methodological focus on the role of subjectivity and experience in ethnography. » (Pink 2015, p. xiii).

explícitamente corporal y corporizada que tanto nos hace falta y que supliremos con materiales de Csordas (1990) y MacDougall (2006), entre otros. Por tanto, con estos elementos sobre la mesa Pink da otra definición práctica de etnografía sensorial, en la que enfatiza tanto la reflexividad como el potencial exploratorio de los nuevos métodos colaborativos en los procesos etnográficos, lo que, a nuestro juicio, demuestra de forma directa la centralidad de las nociones de experiencia, subjetividad e intersubjetividad que fluyen soterradamente en el siguiente párrafo:

Hacer etnografía sensorial supone dar una serie de pasos conceptuales y prácticos que permitan al investigador repensar las técnicas etnográficas investigativas, tanto las establecidas como las nuevas formas participativas y colaborativas, en términos de percepción sensorial, categorías, significados y valores, formas de conocer y métodos. Implica que el investigador, autoconsciente y reflexivamente, atendiendo a los sentidos a través de todo el proceso investigativo: esto es, durante la planificación, la revisión, el trabajo de campo, el análisis y los procesos representacionales del proyecto (Pink 2015, p. 7, trad. del a.)⁵⁰⁶.

Pink desarrolla las nociones de ‘experiencia’ y ‘lugar’, junto a las de reflexividad, subjetividad e intersubjetividad mediante la proposición de unos principios para la etnografía sensorial. A continuación, nos centraremos en los principios de la etnografía sensorial en Pink (2015), cuyos desarrollos sobre corporalidad resultan insuficientes para nuestro propósito de fundamentar en las prácticas corporales la metodología etno-fílmica observacional —y que forma parte del elenco de herramientas de la etnografía sensorial.

3.2.2 Principios de la etnografía sensorial de Pink

Los principios para una etnografía sensorial elaborados por Pink giran en torno a las nociones de percepción, lugar, complicidad, memoria e imaginación. Dado que las

⁵⁰⁶ « Doing sensory ethnography entails taking a series of conceptual and practical steps that allow the researcher to re-think both established and new participatory and collaborative ethnographic research techniques in terms of sensory perception, categories, meanings and values, ways of knowing and practices. It involves the researcher self-consciously and reflexively attending to the senses throughout the research process: that is, during the planning, reviewing, fieldwork, analysis and representational processes of a project. » (Pink 2015, p. 7).

nociones de complicidad, memoria e imaginación solo nos interesan tangencialmente, nos centraremos en percepción y lugar. En cualquier caso, todas estas nociones principales en la metodología sensorial de Pink están inextricablemente asociadas a la experiencia, corporalidad y corporización, temas por los que Pink comienza la elaboración de sus principios para la etnografía sensorial. Así lo refiere Pink al señalar que:

La literatura académica existente sobre los sentidos revela un fuerte interés en la experiencia humana. [...] Puesto el foco en la experiencia, para realizar etnografías sensoriales los investigadores necesitan tener una idea clara de lo que la experiencia sensorial y corporizada implica (Pink 2015, pp. 25-26, trad. del a.)⁵⁰⁷.

En cuanto a la noción de experiencia, Pink hace un repaso escueto —por no ser el objetivo de DSE— a su tratamiento histórico por parte de la antropología, algo en parte recogido en capítulos anteriores. Así, en ese resumen, Pink incide en una idea ya identificada en esta tesis, esto es, la separación entre mente y cuerpo, que reproducimos a modo introductorio de su tratamiento de la corporalidad —y, a la sazón, para dar fe, una vez más, de que nuestros argumentos previos y posteriores no son infrecuentes entre los antropólogos sensoriales/visuales contemporáneos. Pink elabora el argumento así:

La distinción entre sensación e intelecto implícita en la idea de que uno podría definir una experiencia corporal mediante el reflexionar sobre ella y darle significado, sin embargo, implica una separación entre cuerpo y mente y entre hacer (o practicar) y saber. Esto supone la objetualización de la experiencia corporal por la mente racional(izante) (Pink 2015, p. 26, trad. del a.)⁵⁰⁸.

Así, la dicotomía entre mente y cuerpo como rutas de conocimiento sufre una profunda revisión durante los años noventa del siglo pasado. La fórmula, que “resolvió la dicotomía hasta cierto punto”, se basó en “deconstruir la noción de una división entre mente/cuerpo,

⁵⁰⁷ « Existing scholarship about the senses reveals a strong interest in human experience. [...] Given the focus on experience, to undertake sensory ethnographies researchers need to have a clear idea of what sensory and embodied experience involves. » (Pink 2015, pp. 25-26).

⁵⁰⁸ « The distinction between sensation and intellect implied by the idea that one might define a corporeal experience by reflecting on it and giving it meaning, however, implies a separation between body and mind and between doing (or practice) and knowing. This implies the objectification of the corporeal experience by the rational(izing) mind. » (Pink 2015, p. 26).

para comprender que el cuerpo no solo como una fuente de experiencia y actividad [...] sino como fuente de conocimiento en sí mismo y subsecuentemente de agencia” (Pink 2015, p. 26, trad. del a.)⁵⁰⁹.

A su vez, Pink, primero, se hace eco de las elaboraciones del antropólogo Greg Downey (2007) en torno a ‘la corporización como proceso’ —quien, a su vez, se basa en Ingold sobre el ‘proceso de corporización’ entendido como el ‘desarrollo de un organismo en su entorno’ (Ingold citado en Pink 2015, p. 27, trad. del a.)⁵¹⁰. Y segundo, según Pink, Downey sugiere que, para “hacer que el concepto de corporización alcance su potencial” debemos ‘reformular’ la pregunta de Csordas —expuesta arriba, esto es, ‘cómo nuestros cuerpos pueden llegar a ser objetualizados mediante procesos de reflexión’— de la siguiente forma: “Cómo el cuerpo llega a ‘saber’, y qué tipo de cambios biológicos pueden ocurrir al aprender una habilidad” (Downey citado en Pink 2015, p. 27, trad. del a.)⁵¹¹. Es decir, que Pink concluye, con cierto sesgo naturalista, que lo esencial de esas concepciones de la corporalidad es que “re-imaginan la forma en que la corporización podría ser entendida en términos de una apreciación de la relación [del cuerpo] con el entorno y como un proceso biológico” (*idem*, trad. del a.)⁵¹².

Esta postura, perfectamente legítima, y sin duda interesante, está en cualquier caso alejada de la perspectiva que pretendemos en esta tesis. En una posición interdisciplinar sobre la corporalidad más cercana a las humanidades que a las ciencias naturales, la antropología que pretendemos aquí se alinea más bien con el punto de vista de Merleau-Ponty, es decir, con esa forma de concebir el cuerpo como ‘sustrato existencial’ de la cultura. En cualquier caso, cabe destacar también que Pink advierte que las revisiones posteriores de la noción de corporización “sugieren atención más allá de los límites de la

⁵⁰⁹ Orig.: « [...] to deconstruct the notion of a mind/body divide, to understand the body not simply as a source of experience and activity that would be rationalised and/or controlled by the mind, but itself as a source of knowledge and subsequently of agency. » (Pink 2015, p. 26).

⁵¹⁰ Orig.: « Downey first cited Ingold’s point that ‘the body *is* the human organism, as the process of embodiment is one and the same as the development of that organism in its environment. » (Ingold citado en Pink 2015, p. 27).

⁵¹¹ Orig.: « Then (drawing on his ethnographic work on Brazilain Capoeira), Downey argued that to make the concept of embodiment fulfill its potential, we should re-formulate the question to ask: ‘how does the body come to “know”, and what kind of *biological* changes might occur when learning a skill?’ » (Downey citado en Pink 2015, p. 27).

⁵¹² Orig.: « These points refigure the way embodiment might be understood in terms of an appreciation of the relationship with the environment and as a biological process. » (Pink 2015, p. 27).

relación mente-cuerpo” (Pink 2015, pp. 27-28, trad. del a.)⁵¹³. Las revisiones a las que Pink se refiere parten del reconocimiento, durante el giro corporal de los años noventa, del papel de la corporalidad en la producción de conocimiento antropológico mediante el proceso etnográfico. En ese giro corporal destaca, además de Csordas, el trabajo de Amanda Coffey (1999), quien abogó por identificar toda etnografía como epistemológicamente corporizada: “Cuidamos de nosotros mismos con el posicionamiento, la visibilidad y el comportamiento de nuestros propios ‘yoes’ corporizados al asumir la observación participante” (Coffey citada en Pink 2015, p. 27, trad. del a.)⁵¹⁴. En la revisión del concepto de corporización, a la que Pink contribuye, en relación con la etnografía, surge otra noción, la de “emplazamiento” (*emplacement*) que, sin menoscabar la corporización, la “sustituye” por integración (*ibid.*, 28, trad. del a.)⁵¹⁵. Decimos ‘integración’ porque la nueva noción de emplazamiento incorpora la de corporización. En palabras de Howes: “El paradigma emergente de emplazamiento sugiere la interrelación sensual entre cuerpo-mente-entorno” (Howes citado en Pink 2015, p. 28, trad. del a.)⁵¹⁶.

Sin restar valor a la noción de emplazamiento, cabe matizar dos cuestiones en la elaboración de Pink, y por extensión en la lectura que Pink hace de Howes. Por un lado, a pesar de la incorporación de la corporización en la noción de emplazamiento, la distinción que hace Howes, y por extensión Pink, con respecto a la combinación de mente-cuerpo y entorno, no hace justicia a la noción de corporización en sí, al menos tal como es elaborada por Merleau-Ponty, quien precisamente trata de alejarse, en *Fenomenología de la Percepción* (1945), de la corporización como mente corporizada. Es decir, Merleau-Ponty trata el *corps propre* como una forma antepredicativa de relación experiencial con el mundo, tratando de huir precisamente de la dualidad cartesiana cuerpo-mente. Por tanto, si bien estamos de acuerdo con las posibilidades de exploración etnográfica que suscita la noción de emplazamiento —un emplazamiento de lo corporizado que el cine, como ningún otro medio, instiga, como veremos pronto en Laplantine (2014)— simplemente matizamos que su constitución se acerca más a una

⁵¹³ Orig.: « [...] the revisions to the notion of embodiment itself [...] suggest attention beyond the limits of a body-mind relationship. » (Pink 2015, pp. 27-28).

⁵¹⁴ « We concern ourselves with the positioning, visibility and performance of our own embodied self as we undertake participant observation. » (Coffey citada en Pink 2015, p. 27).

⁵¹⁵ Orig.: « [...] the idea of emplacement supersedes that of embodiment. » (Pink 2015, p. 28).

⁵¹⁶ « [...] the emergent paradigm of emplacement suggests the sensuous interrelationship of body-mind-environment. » (Pink 2015, p. 28).

perspectiva experiencial si, en lugar de concebir la corporización como una “integración de mente y cuerpo”, como sugiere Howes (citado en Pink 2015, p. 28, trad. del a.)⁵¹⁷, nos remitimos a la corporización como la modalidad experiencial por excelencia en relación con el entorno o lugar, una relación que también aceptamos como sensual —y que Laplantine (2014) pronto veremos que significa como sensible, no en oposición a lo inteligible, sino como modalidades epistemológicas interconectadas, coreográficas, del cuerpo-sujeto en continua transformación.

Por otro lado, cabe también matizar que, con respecto al afán ‘biologizador’ de la relación entre corporalidad y entorno, esta se da también en la revisión que genera la noción de emplazamiento, como se puede comprobar, al señalar Pink, que la revisión de lo corporizado buscó “significar la situacionalidad [*situatedness*] del cuerpo cognoscente en progreso biológico como parte de un entorno total (material, sensorial y más)” (Pink 2015, p. 27, trad. del a.)⁵¹⁸. Sin embargo, debemos aclarar que no podemos considerar esta incursión de la actitud naturalista como una intrusión, pues no estamos negando las posibles aportaciones que una antropología de los sentidos pueda ofrecer a la biología, o viceversa, sino simplemente remarcar que estas referencias a lo biológico que se dan de forma reflexiva y no experiencial, por lo que esta investigación no debe discutir las, sino solo identificarlas. Y, si cabe nuestra insistencia, es porque Pink a su vez reitera que su proposición para una etnografía sensorial y emplazada “atiende a la cuestión de la experiencia mediante la consideración de las relaciones entre cuerpos, mentes y la materialidad y sensorialidad del entorno” (*ibid.*, 28, trad. del a.)⁵¹⁹.

De nuevo, si pretendemos acercarnos a la experiencialidad, aunque sea de forma reflexiva, posexperiencial, debemos tener en cuenta que las categorizaciones heredadas tienden precisamente a operar en un marco teórico en lugar de preteórico. Así, interpretamos la insistencia de Pink en separar ‘mentes y cuerpos’ para después unirlos mediante la noción de corporización, es más programática que práctica, pues las elaboraciones de Pink persisten en la idea de que “el cuerpo experiencial, cognoscente y

⁵¹⁷ « [...] the paradigm of “embodiment” implies an integration of mind and body. » (Pink 2015, p. 28).

⁵¹⁸ « [...] to account for the situatedness of the knowing body as in biological progress as part of a total (material, sensorial and more) environment. » (Pink 2015, p. 27).

⁵¹⁹ Orig.: « [...] I propose an emplaced ethnography that attends to the question of experience by accounting for the relationships between bodies, minds, and the materiality and sensoriality of the environment. » (Pink 2015, p. 28).

emplazado [o, también podríamos decir ‘situado’] es por tanto central en la idea de una etnografía sensorial” (Pink 2015, p. 28, trad. del a.)⁵²⁰.

Por tanto, además de la corporización en relación con el emplazamiento —es decir, la ‘situacionalidad’ del cuerpo siempre en relación con un determinado lugar, lo que Heidegger de una forma u otra elaboró como el ser-en-el-mundo, y sus derivaciones ontológicas como el ser-a-la-mano— cabe señalar brevemente que otro de los principios que propone Pink para la etnografía sensorial es la multisensorialidad de la experiencia y la interconexión de los sentidos en la ‘conformación de lugar’ (*place-making*) —sin entrar a valorar los otros que Pink propone, la imaginación y la memoria pues, siendo interesantes, no son centrales en esta tesis. Así, además de explicar la importancia que las elaboraciones de Merleau-Ponty tienen para la concepción, a nivel experiencial —y neurológico, como se comprueban los últimos avances científicos (Pink 2015; Pink y Howes 2010; Cytowic 2010)—, de los sentidos como interconectados y no del todo separables en una experiencia que siempre es multisensorial, Pink vincula esta sensorialidad a la conformación de lugar mediante la percepción y la acción del cuerpo como suelo existencial no solo de la cultura (Csordas 1990), sino también de los mundos de la vida de los colaboradores etnográficos.

Para ir cerrando el capítulo, y como forma de dar sentido a los desarrollos de los capítulos previos, cabe recordar que, para la fenomenología, la corporalidad es fundacional de la existencia, pues determina tanto nuestra conciencia como la relación de esta con el mundo. De hecho, para que el cuerpo, la percepción y la sensorialidad hayan podido llegar a ser objetos de estudio de la antropología ha habido un cambio de perspectiva fruto del giro fenomenológico. Así, desde la antropología que actualmente trabaja mediante o influida por la fenomenología, se defiende la socialidad como elemento fundante del individuo, alejado de la imagen de subjetivismo con que se ha querido caracterizar la fenomenología por parte de sus detractores⁵²¹. Por otro lado, los trabajos de Csordas en torno a la corporización, que ya hemos visto en el capítulo anterior —basados en la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty y en el ser-en-el-mundo de Heidegger— se muestran fundamentales en la apertura de la antropología hacia

⁵²⁰ « The experiencing, knowing and emplaced body is therefore central to the idea of a sensory ethnography. » (Pink 2015, p. 28).

⁵²¹ Véase subepígrafe 3.1.2 *Las críticas a los giros fenomenológico y sensorial en las ciencias sociales*.

unas epistemologías del cuerpo que, a su vez, “orientaron la etnografía sensorial subsecuente” (Pink 2015, p. 26, trad. del a.)⁵²². Así, Pink vuelve a incidir la idea central de Csordas, al que citamos directamente, y de forma extendida, y quien arguye lo siguiente:

Mi argumento ha sido que a nivel perceptivo no es legítimo distinguir entre mente y cuerpo. Comenzando por la percepción, sin embargo, se torna relevante (y posible) preguntarnos cómo nuestros cuerpos pueden llegar a ser objetualizados mediante procesos de reflexión [...] Cuando ambos polos de la dualidad son refundidos en términos experienciales, el *dictum* de la antropología psicológica acerca de que toda realidad es psicológica (Bock 1988) ya no conlleva una connotación mentalista, sino que define ‘cultura’ como corporizada desde el origen (Csordas 1990, p. 36, trad. del a.)⁵²³.

Este argumento, para Pink, abre la puerta a “pensar el cuerpo como lugar para conocer [*site of knowing*]⁵²⁴ mientras reconocemos que somos capaces de objetualizarlo mediante la actividad intelectual” (Pink 2015, p. 27, trad. del a.)⁵²⁵. Las palabras de Pink se pueden enmarcar, por tanto, en las elaboraciones que defendía Csordas acerca de que el cuerpo debe ser considerado ‘sujeto’ de la cultura, es decir, el ‘suelo o sustrato existencial’ de la cultura, y no otro mero ‘objeto cultural’ (Csordas 1990, p. 39). Y, si bien es legítimo interpretar que Csordas y Pink entienden que esta segunda vertiente del cuerpo como objeto de reflexión es necesaria para (entre otros fines) el diseño de experimentos empíricos cuyo interés se centra en el discernimiento, durante el proceso perceptivo, de la aparición del sesgo cultural, en nuestro caso nos acogemos al alegato de Csordas para un paradigma de la corporización pero enfocado no tanto al estudio “de la cultura y el yo”

⁵²² Orig.: « An approach that informed subsequent sensory ethnography was set out by Thomas Csordas in his developments of the phenomenology of the philosopher Maurice Merleau-Ponty [...] and the practice theory of the sociologist Pierre Bourdieu. » (Pink 2015, p. 26).

⁵²³ « My argument has been that on the level of perception it is not legitimate to distinguish mind and body. Starting from perception, however, it then becomes relevant (and possible) to ask how our bodies may become objectified through processes of reflection. [...] When both poles of the duality are recast in experiential terms, the dictum of psychological anthropology that all reality is psychological (Bock 1988) no longer carries a mentalistic connotation, but defines culture as embodied from the outset. » (Csordas 1990, p. 36).

⁵²⁴ En nuestra interpretación se refiere a ‘lugar en el que reside el conocimiento’.

⁵²⁵ Orig.: « This understanding enables us to think of the body as a site of knowing while recognising that we are capable of objectification through intellectual activity. » (Pink 2015, p. 27).

(Csordas 1990, p. 5), sino hacia la ritmicidad sensible de la corporalidad que puede ser evocada por la cámara.

Por ello, nos acogemos a esta última interpretación acerca del trabajo de Csordas para introducir el siguiente capítulo, en el que veremos que los desarrollos de Laplantine (2014) se adaptan en gran medida no solo a la concepción del cuerpo que buscamos en esta tesis, sino también a la metodología cinematográfica que fundamentamos en el capítulo dedicado a ello. Brevemente, podemos anticipar que Laplantine (2014), sin hacer uso de la fenomenología sino mediante un análisis histórico-epistemológico, además de lingüístico (etimológico, semántico y sintagmático), llega a conclusiones parecidas, en relación con el cuerpo, a las de la fenomenología que inspira el trabajo de Csordas. Nos referimos concretamente a la concepción del cuerpo-sujeto, en lugar de la clásica “separación” dicotómica entre “cuerpo-objeto” y “razón-sujeto” que “encadenaba lo sensible a lo incierto y lo particular, y decidía autocráticamente que solo lo inteligible era capaz de claridad y universalidad” (Laplantine 2014, p. 95, trad. del a.)⁵²⁶.

Como conclusión, si bien la etnografía sensorial considera la noción de ‘lugar’ como central, se compromete con ella prácticamente solo de forma sensorial, y no corporizadamente —o al menos no en grado suficiente para proporcionar a esta investigación una adecuada aproximación a los ritmos corporales y corporizados. En otras palabras, el cuerpo, intuido tangencialmente en la sensorialidad y la conformación de lugar en la experiencia, no es especificado de forma conveniente para nuestros intereses. Esto no disminuye el valor de DSE, sino que simplemente nos hace destacar los aspectos metodológicos que incluyen el uso de medios audiovisuales, a la vez que nos orienta hacia la propuesta de Laplantine, que en gran parte sacia nuestra postura metodológica de fundamentar la etnografía en la corporalidad entendida en continua transformación, con la cadencia propia de lo vivo.

⁵²⁶ « The separation of the body-object from the reason-subject is, in this view, the result of an operation that constituted them as distinct, an operation that chained the sensible to the unclear and the particular, and decided autocratically that only the intelligible was capable of clarity and universality. » (Laplantine 2014, p. 95).

CAPÍTULO CUATRO: Hacia una antropología del ritmo corporizado según la antropología modal de Laplantine

Resumen de los contenidos y estructura

En este capítulo desarrollaremos la antropología modal, sensible o rítmica de Laplantine —para quien estos términos son intercambiables, como veremos. Cabe recordar que hemos identificado que la corporalidad se presenta como vínculo entre las tres antropologías: la antropología sensorial que describe Pink (2015); la antropología modal de Laplantine (2014) —centrada en la ritmicidad corporal—; y las aproximaciones corporizadas de la antropología fenomenológica (Csordas 1990, 1994) —a este respecto, podemos adelantar que en el presente capítulo hemos dedicado un subepígrafe a comparar la forma en que Laplantine y Csordas llegan a conclusiones similares en torno a la corporalidad, el primero mediante un análisis histórico filosófico y lingüístico, el segundo mediante la fenomenología, tal como habíamos visto en el capítulo tres.

Así, en este capítulo dedicaremos el primer epígrafe a desarrollar primero las raíces del pensamiento laplantiano, lo que implica desbancar el pensamiento categorial que Laplantine enmarca en un cartesianismo que tradicionalmente ha opuesto de forma dicotómica, modalidades existenciales de relacionarse con el mundo, y sustituirlo por el pensamiento sensible (*la pensé sensible*), más acorde con la naturaleza transformativa de lo vivo, según el autor. Para ello, veremos que Laplantine fundamenta este paradigma del pensamiento sensible en la filosofía de Spinoza y en los desarrollos de Mauss y Bastide, principalmente.

La fluidez de este paradigma permite a Laplantine elaborar el modelo coreográfico de la corporalidad, que no solo concibe el cuerpo como epistemología en lugar de como mero objeto de estudio, sino que también aboga por considerar el lenguaje como flexión corporal. Las consecuencias del modelo coreográfico para la comprensión sensible de una corporalidad rítmica serán tratadas en el segundo epígrafe, en el que no solo veremos la noción de ritmo corporal que Laplantine basa en la duración, sino también, al final del capítulo, aquella en contraste con la que planteaba Henri Lefebvre (2004 [1992]) quien,

al fundamentar el ritmo en la noción de repetición y estructura, desplaza el ritmo corporal a una posición accesorio, lo que aleja esta investigación del proyecto ritmo-analítico lefebvriano.

4.1 La antropología modal de Laplantine como antropología del ritmo

La antropología sensorial o modal de Laplantine puede ser entendida como una forma de resistencia ante los cánones epistemológicos y ontológicos no solo de la antropología social y/o cultural sino de todas las ciencias sociales. Howes la identifica con la antropología denominada “sensorial” en el mundo anglosajón⁵²⁷. La contribución de Laplantine al giro sensorial en la antropología social y cultural se sustancia, principalmente, en su obra *Le social et le sensible* (2005), traducido al inglés en 2014 como *The Life of the Senses: Introduction to a Modal Anthropology* (*La vida de los sentidos: Introducción a una antropología modal*, trad. del a.). Mediante un análisis que no es meramente antropológico sino, en buena medida, meta-antropológico, Laplantine reelabora los preceptos onto-epistemológicos de la antropología social o cultural al establecer los fundamentos para su antropología modal, sensorial o sensible —términos, como veremos, intercambiables según la perspectiva empleada.

Para comprender el alcance de la propuesta de Laplantine debemos señalar antes de nada que la corporalidad y la temporalidad son los fundamentos de partida de su antropología modal, sensible o sensorial —términos intercambiables en el uso que les da Laplantine, según el punto de vista adoptado por Laplantine. Si aceptamos que el *leitmotiv* de la antropología, como ciencia social que es, es en última instancia, la socialidad, Laplantine incluso llega a declarar que, en última instancia, “toda antropología es antropología del cuerpo” (citado en Howes 2014a, p. xii)⁵²⁸. Como veremos, Laplantine otorga especial relevancia antropológica al cuerpo como expresión de la socialidad, que es lo político, lo religioso, lo económico, es decir, como *locus* en el que las fuerzas que mueven el mundo se encuentran, a la vez que es el lugar *en* el que el individuo desempeña

⁵²⁷ Howes (2014a, p. xii) en la ‘Introducción’ a Laplantine (2014). Howes tiene una extensa obra en torno a la sensorialidad y el cuerpo en la antropología. Véanse las entradas de Howes bibliografía.

⁵²⁸ « [...] all anthropology is anthropology of the body. » (Howes 2014a, p. xii).

su intelecto, siente y ejerce su deseo. Todos estos procesos y relaciones, en la concepción del cuerpo de Laplantine, se encuentran inextricablemente entrelazados con una temporalidad en constante transformación. Por ello, el propio Laplantine requiere que, para comprender en plenitud esta corporalidad cambiante, viviente, se necesita huir del estatismo clásico que se suele aplicar al análisis de las categorías ontológicas. Pero no solo, sino que Laplantine nos urge a modificar nuestra forma de concebir las propias categorías en sí como compartimentos estancos, como veremos en breve.

En nuestro análisis sobre el pensamiento de Laplantine debemos identificar en paralelo las formas de aproximación adecuadas a unas categorías que a su vez deben dejar de considerarse ‘categorías’ para pasar a denominarse ‘modos’ de experiencia —cabe subrayar, a riesgo de resultar reiterativos, que Laplantine ofrece un modelo de aproximación a la corporalidad que no es en sí mismo fenomenológico, pues sus desarrollos, como veremos, van por otros derroteros, filosóficos y lingüísticos, pero que, sin embargo, a la postre comparten concepciones similares de la corporalidad, la sensorialidad, la socialidad y la temporalidad. Así, en la filosofía de Spinoza o en la antropología de Roger Bastide, entre otros que veremos, Laplantine encuentra la atención que él reclama no solo hacia el cuerpo y lo sensible, sino también hacia la temporalidad de las modalidades de lo viviente. Es decir, al considerar que en el estudio de lo vivo no nos encontramos con objetos de determinadas propiedades, sino con modalidades que están en continua metamorfosis, Laplantine abre un horizonte de conocimiento hacia lo transformativo, hacia el análisis de la temporalidad del cambio, tanto del cuerpo sensible como del lenguaje, que como veremos, Laplantine concibe como sujeto, y no como objeto, de estudio.

En efecto, para Laplantine la simple enunciación de una construcción lingüística tan habitual en la antropología y otras ciencias sociales, o en la propia filosofía, como, por poner un ejemplo, la siguiente: ‘la corporalidad y la sensorialidad son los principales objetos de estudio de Laplantine’, encerraría varios sesgos que debemos señalar —como una forma de comenzar a entrever el sentido y la forma de su argumentación filosófico-antropológica. Laplantine no solo no contempla categorías tan estrictas como la científica ‘objeto de estudio’, sino que, además, el francés convendría en que estas dimensiones de la experiencia no pueden ser siquiera enunciadas en forma de categoría ontológica, al uso de la tradición epistemológica dominante, pues la naturaleza de estas modalidades de

experiencia, en lugar de ser estática, preconcebida y plural, la experimentamos como eminentemente fluida, sintomática, múltiple. Así, Laplantine elabora una forma de pensamiento sensible en la que la concepción de ‘lenguaje’ no se reduce a la expresión lingüística, sino que se debe concebir expandido, no ya ‘mediante’, sino ‘en’ la corporalidad; es decir, no debe ser pensado como objeto de estudio sino vivido como sujeto:

Esta vitalidad del lenguaje se vuelve adormecida, paralizada, anémica cuando es analizada de acuerdo con la mera lógica de los enunciados, que atribuyen la mayor importancia a la lexicografía (donde una palabra no es sino un signo recortado de un ‘continuum’) y mucho menos a los procesos de enunciación tal como tienen lugar: [...] la persona que improvisa su pronunciación, escucha, interrumpe en conversación, escribe y se contradice después de reflexionar, en resumen, lo transforma [el lenguaje]. Dicho de otra forma [...] el lenguaje no es objeto sino sujeto. No es materia sino manera, es decir, ritmo de pensamiento en sus dimensiones cognitivas y afectivas a la vez (Laplantine 2014, p. 114, trad. del a.)⁵²⁹.

Dicho de otra forma, los argumentos esgrimidos por Laplantine hacen referencia, como veremos, a la forma, el tono, y la cadencia de lo dicho, que acaparan su atención en multitud de ocasiones, tanto o más que lo dicho en sí mismo. Esta dispensa especial con respecto a la forma en que se usa la noción de ‘lenguaje’ (*langage*) en la antropología —y, no solo en la antropología, pues esta, según Laplantine, no es del todo separable de otros ámbitos de la generación de conocimiento como, por ejemplo, lo político— tiene su contrapartida en detrimento de la atención a la ‘lengua’ (*langue*). Por ello, Laplantine desecha, aunque sea momentáneamente, lo paradigmático —tendente a fijar el significado de lo estructural— para centrarse en lo sintagmático —que prioriza el

⁵²⁹ « This liveliness of language becomes almost numbed, paralyzed, anemic when it is analyzed according to the mere logic of enunciations, which attributes the greatest importance to lexicography (where a word is but a sign cut out of a continuum) and much less to processes of enunciation as they take place: [...] the person who improvises its pronunciation, listens, interrupts it in conversation, writes it and contradicts it upon reflection, in sum, transforms it. To put things differently [...] language is not an object but a subject. It is not matter but manner, that is to say the rhythm of thought in its cognitive and affective dimensions at once. » (Laplantine 2014, p. 114).

significado cambiante como flujo de asociaciones⁵³⁰, asunto en el que profundizaremos en una sección propia⁵³¹.

Por otro lado, debemos destacar que Laplantine subraya en su análisis la parálisis a la que está sometida la experiencia vital bajo el influjo estructurador del dualismo imperante desde Platón, quien inaugura una epistemología idealista que viene a postular la preexistencia de las ideas y los significados sobre las experiencias perceptivas, sensoriales y corporizadas. Para Laplantine, esta corriente epistemológica es vehiculada, con diferentes matices, por Aristóteles, la escolástica medieval, Descartes o Kant, entre otros; mientras los presocráticos, el mencionado Spinoza o Rousseau, o los pensadores franceses Bataille y Bastide, conformarían, con sus variantes, una contracorriente que no solo elude la oposición dicotómica entre ontologías, sino que además les insufla vida al concebirlas en continua transformación al estar imbricadas en la temporalidad. La primera corriente de pensamiento mencionada, la ampliamente denominada cartesiana, establecería un paradigma categorial, mientras que esta contracorriente favorecería no ya una desjerarquización de los distintos modos de conocimiento que tendría como consecuencia la desarticulación de las relaciones dicotómicas entre polos ontológicos, sino que, precisamente, la revisión de sus características ontológicas devendría en la desnaturalización misma de las propias categorías. Si bien más adelante, profundizaremos en el carácter esencialista y determinista de las corrientes que desarrollan sus argumentaciones en base al pensamiento categorial, sirva como expresión ‘sintética’⁵³² de lo expuesto hasta el momento el siguiente pasaje de Laplantine:

Aunque una gran parte de la cultura griega, transmitida al comienzo del siglo diecisiete por el cartesianismo [...] constituye en mi opinión un obstáculo epistemológico para la comprensión de lo viviente en su temporalidad, muchos autores pertenecientes a la misma área de civilización pueden, no obstante, acudir

⁵³⁰ Orig.: « The search for a logic other than of conventions takes place first in a syntax (of oxymoron, contradiction, included middle, ellipsis, parataxis) that is suspicious of all that tends to fix in place (*paradigm*), and gives back its full place to the life of associations that are in the process of taking place (*syntagma*) or being undone in stories and narratives. » (Laplantine 2014, p. 49).

⁵³¹ Véase el subepígrafe 4.1.3 *El modelo coreográfico: el lenguaje como sujeto*.

⁵³² Una noción, la de ‘síntesis’, que empleamos no en su función reductora, sino engañosa, cuando se toma por solución al dualismo, tal y como ejemplifica Laplantine: « It is thus possible to advance in the activity of knowledge without finding oneself subject to the canonical oppositions of the inside and the outside, of subjectivity and objectivity . . . It is not a matter, strictly speaking, of abolishing these oppositions, but rather of cracking them, splitting them— and certainly not of melting them in an illusory synthetic or dialectic manner. » (Laplantine 2014, p. 48).

en nuestra ayuda [...]: Spinoza y Rousseau, que son verdaderamente precursores de una antropología de la vida y lo viviente, dos términos que implican un tercero: lo vital [...], e incluso un cuarto: lo social (Laplantine 2014, p. 56, trad. del a.)⁵³³.

Así, estas son las piedras angulares sobre las que Laplantine desarrolla su antropología de lo sensible, o sensorial: una antropología que, en lugar de ocuparse de los signos o las estructuras, está atenta a las gradaciones, fluctuaciones y ritmos de las diferentes modalidades que nos constituyen en el mundo, tal como ya anticipa el francés en su prólogo, en el que señala que “nos orientaremos hacia un horizonte de conocimiento que ya no es el de la antropología de signos o estructura, sino del ritmo”, horizonte al que propone llamar “antropología modal” (Laplantine 2014, p. 2, trad. del a.)⁵³⁴.

Cabe destacar, por último, a modo introductorio, que la permeabilización entre categorías que la (meta)antropología de Laplantine propone encuentra expresión biográfica en la trayectoria vital de Laplantine. Tal como explica David Howes en la ‘Introducción’ al libro, Laplantine es un “modelo de pensador híbrido” (Howes 2014a, p. vii, trad. del a.)⁵³⁵ por motivos cuya mención puede ayudar a poner en contexto su pensamiento. El antropólogo francés convierte la multidisciplinariedad en filosofía y antropología de su formación en auténtica interdisciplinariedad, pues la condición mestiza de su formación, cuestión que pudiera considerarse, al fin y al cabo, meramente ornamental, queda definitivamente plasmada en la forma en que integra, en sus planteamientos teóricos y, sobre todo en el ejercicio del trabajo de campo —de forma destacable, como veremos, su estudio de la socialidad corporizada en el nordeste

⁵³³ « Although a whole part of Greek culture, transmitted beginning in the seventeenth century by Cartesianism [...] constitutes in my view an epistemological obstacle to the comprehension of the living in its temporality, many authors nevertheless belonging to the same civilizational area may come to our aid [...]: Spinoza and Rousseau, who are veritable precursors of an anthropology of life and the living, two terms which imply a third: the vital [...], and even a fourth: the social. » (Laplantine 2014, p. 56).

⁵³⁴ Orig.: « [...] we will orient ourselves toward a horizon of knowledge that is no longer that of the anthropology of signs or structure, but rhythm. This is the horizon of an anthropology that I propose to call modal anthropology. » (Laplantine 2014, p. 2).

⁵³⁵ Orig.: « [...] is the paragon of a hybrid thinker » (Howes 2014a, p. vii). Muestra de esta aproximación híbrida a la sensorialidad de la socialidad en Laplantine es que la sensorialidad no solo es teorizada, sino que ha sido implementada en su metodología y así puesta en práctica mediante su trabajo de campo a lo largo de su carrera en Costa de Marfil, Francia, Brasil, y más recientemente las mega-urbes de Tokio y Pekín (Howes 2014a, p. viii). Además, su interdisciplinariedad está también en su formación académica y experiencias vitales, como dice Howes, pues aquel da el salto a la antropología después de haber estudiado filosofía bajo la dirección de Paul Ricœur, a raíz de un encuentro fortuito con George Devereux, antropólogo psicoanalítico (Howes 2014a, p. vii).

brasileño o en Tokio—, la fundamentación onto-epistemológica proveniente de sus reflexiones filosóficas.

A partir de estas consideraciones previas y necesarias sobre la concepción del lenguaje en Laplantine, hemos comenzado a ver las implicaciones que la tradición onto-epistemológica dualista ha tenido en la concepción y el uso del lenguaje en la antropología. Como forma de continuar resituando el lenguaje en torno a la corporalidad y la temporalidad y, dado que Laplantine despliega la sensorialidad y la temporalidad mediante la comparación con el modelo epistemológico dualista, elaboraremos, a continuación, su crítica al dualismo. El trayecto que comienza aquí nos lleva no solo a una legitimación de la metodología del cine observacional para la antropología sensorial. Además, estas elaboraciones laplantianas facultan el reconsiderar la noción de categoría en sí. Esto es, que las diferentes categorías antes disociadas como, por un lado, la inteligibilidad y la cognición ante la corporalidad y la sensorialidad y, por otra, la socialidad ante lo sensible, pueden ser concebidas como modalidades entrelazadas de una experiencia corporizada que es múltiple y dinámica. De esta forma, desarrollar el argumentario de Laplantine sirve a su vez para poner en valor la temporalidad y la ritmicidad propias de aquello cuyo carácter es mutable, lo que imposibilita concebir lo transformativo como un compendio de esencias estables, idea tan arraigada, como señala Laplantine, en la tradición filosófica occidental que veremos a continuación.

4.1.1 El pensamiento categorial frente a Spinoza, Mauss y Bastide: una genealogía del cuerpo para la antropología sensorial

Esta sección ocupa buena parte del peso dedicado a Laplantine al ser un tema que trata con amplitud en un extenso capítulo y que, además, es recurrente a lo largo de sus elaboraciones. Efectivamente, una de las formas que Laplantine emplea para establecer el pensamiento sensible como base de su antropología modal, o del cuerpo —pues a la postre, este aglutina indefectiblemente cualquier modalidad de conocimiento—, es oponerlo al pensamiento categorial propio del dualismo. Es decir, Laplantine expone las restricciones que el sistema ontológico de pares dicotómicos, propios del dualismo, imponen al estudio antropológico de la corporalidad, la sensorialidad y la temporalidad,

para presentar el pensamiento sensible como alternativa epistemológica. El pensamiento sensible, que Laplantine identifica en una contracorriente epistemológica encarnada por Spinoza y Rousseau como máximos exponentes, entre otros, es “el pensamiento del lenguaje-cuerpo en movimiento” (Laplantine 2014, p. 51, trad. del a.)⁵³⁶. Esta forma dinámica de concebir las epistemologías de base ofrece unas ontologías que favorecen una concepción fluida, no dogmática, entre los modos de conocimiento y de experiencia que pretende eludir la reificación del cuerpo y el lenguaje. Finalmente, de estas *ontologías sensibles* se derivan una serie de prácticas antropológicas —como la sensación participante (*le partage du sensible*)⁵³⁷ de la que el cine puede ser considerado ejemplo, y que analizaremos más adelante—, a las que Laplantine otorga un poder liberador, casi terapéutico, ante prácticas hegemónicas como la observación participante o la etnografía exclusivamente escrita.

Por tanto, en esta sección veremos concretamente, primero, las dificultades que el pensamiento categorial, como fórmula epistemológica, y el dualismo derivado, con sus ontologías dicotómicas, presentan para un análisis antropológico que haga justicia a la continuidad y la fluidez de las modalidades de conocimiento y experiencia del ser humano; y, segundo, expondremos las contracorrientes epistemológicas que propone principalmente Spinoza y Rousseau, aunque con mayor atención al primero, y en el siglo veinte, el pensamiento de Mauss, Bataille y Bastide. En posteriores secciones veremos el tratamiento de Laplantine en torno a la temporalidad, de forma específica, en relación con el cine, que ofrece una participación de los sentidos, el cuerpo y el ritmo distinta de las modalidades de conocimiento estrictamente logocéntricas.

Las razones para desacatar el sistema categorial, ya sea dualista o monista, y sustituirlo por el sistema modal, es que el pensamiento categorial como ontología primera ofrece pobres resultados a nivel antropológico en torno a la experiencia de la existencia no como sustancia del ser sino la existencia como proceso, como transformación, como metamorfosis propia de lo viviente. Es decir, el pensamiento categorial puede haber tenido cierto éxito en según qué campos diferentes a la antropológico, por ejemplo, la

⁵³⁶ « [...] sensible thinking, which is a thinking of the language-body in movement [...]. » (Laplantine 2014, p. 51).

⁵³⁷ En el trabajo de campo el antropólogo no solo participa como observador, sino, según Laplantine, en su plena corporalidad, con todo su *sensorium*. Aunque Laplantine no pone adjetivo a esta forma de hacer etnografía, Howes, en la ‘Introducción’, la bautiza como ‘*participant sensation*’ (*le partage du sensible*, en francés) (Howes 2014a, p. viii).

física de partículas o la genética. Pero si aceptamos que el ser humano no es una simple adición de átomos o células, el pensamiento categorial muestra una evidente falta de capacidad para describir la conciencia, la corporalidad, la sensorialidad o la temporalidad. Precisamente, a causa de la falta de atención con respecto a la temporalidad de la experiencia, los análisis de las tradiciones onto-epistemológicas han devenido en estatismo, en una especie de taxidermia.

El sistema ontológico hegemónico en las ciencias sociales proviene de unas epistemologías basadas en el pensamiento categorial que Laplantine identifica en Platón y, posteriormente, en Aristóteles⁵³⁸. Este, el más ilustre discípulo de Platón toma precisamente de su maestro un dualismo razón-emoción del que, según Laplantine, se derivan, en la filosofía occidental, el resto de oposiciones dicotómicas:

Desde Platón hemos estado argumentando dentro oposiciones fundamentales de las que fluyen el resto de ellas: lo inteligible y lo sensible, lo último necesariamente inferior al primero, y solo capaz de ser embrollado, engañoso e ilusorio, como todo lo que se transforma y no permanece en orden. Estas separaciones son griegas, después escolásticas, luego cartesianas, más tarde kantianas. Nos condenan a ser arrojados en torno a dos polos de una tenaz dicotomía: la mente y el cuerpo, lo que es uno y lo múltiple, razón y pasión [...] La historia de este pensamiento nos ha hablado durante cerca de 2.500 años sobre la imposibilidad, o al menos el peligro, de poner uno en el otro [...] (Laplantine 2014, p. 20, trad. del a.)⁵³⁹.

De esta forma de pensamiento platónica tendente a polos excluyentes o, en el mejor de los casos, complementarios, se deriva también en buena medida, y a pesar de las fluctuaciones según las épocas, la organización de las disciplinas, es decir, en última instancia la organización del conocimiento según las epistemologías imperantes. Así, el

⁵³⁸ Orig.: « [...] the first of the ten categories defined by Aristotle is essence (*ousia*), excluding a priori any change, event, accident, or even just an incident, capable of disturbing it. This first category, foundational so to speak of the nine others, is subject to an in-depth treatment, later deepened even further in the *Metaphysics* (which in the strict sense means after physics). » (Laplantine 2014, p. 55).

⁵³⁹ « Since Plato we have been arguing within fundamental oppositions from which all the others flow: the intelligible and the sensible, the latter necessarily inferior to the former, and only ever capable of being muddled, deceptive and illusory, like all that transforms itself and does not remain in place. These separations are Greek, then Scholastic, then Cartesian, then Kantian. They condemn us to being tossed about between the poles of a tenacious dichotomy: the mind and the body, the one and the multiple, reason and passion [...]. The history of this thinking has spoken to us for nearly 2,500 years about the impossibility, or at least the danger, of putting one in the other [...]. » (Laplantine 2014, p. 20).

conocimiento y el arte han sido presentados como opuestos— al igual que los pares “realidad y apariencia, profundidad y superficie, mente y cuerpo [...], dentro y fuera, el rigor de la razón y la lacrimosa sensualidad no puede avanzar sin forma y substancia, que serán unidos por el lenguaje, la denotación y connotación” (Laplantine 2014, pp. 22-23, trad. del a.)⁵⁴⁰—, no solo durante la época clásica sino también en la contemporánea: “La ciencia descubre (la verdad), mientras el arte crea (ilusiones)” (*ibid.*, 22, trad. del a.)⁵⁴¹.

Desde esta perspectiva, Laplantine argumenta que se ha otorgado tal estatus a la ciencia que esta decide “el lugar y el estatus de la no-ciencia, el arte en particular”, de forma que la ciencia “traza los límites del conocimiento (lo general y lo inteligible) y del no-conocimiento (lo particular y los sensible), obligando al último a demandar sus derechos” (Laplantine 2014, p. 22, trad. del a.)⁵⁴². Así, el “racionalocentrismo” (*rationalocentrism*) de los “últimos quinientos años”, y “reciclado como positivismo”, ha hecho que lo que se encontraba “apartado culturalmente —y socialmente devaluado”— bajo la sombra del no-conocimiento —categorías tales como “el cuerpo, la sensualidad, el amor, la pasión, la muerte o la magia” (*ibid.*, 23, trad. del a.)⁵⁴³— estén ahora reclamando atención. Este aumento del peso en uno de los polos olvidados del sistema dual hace de la postmodernidad una época en crisis epistemológica. Según Laplantine, esta situación de “crisis de separación” de los polos duales heredados, provoca dos crisis íntimamente relacionadas, por un lado, un dualismo “esquizofrénico” y, por otro, su opuesto, la corriente unificadora del monismo —que, según Laplantine, trata de

⁵⁴⁰ « Reality and appearance, depth and surface, mind and body [...], the inside and the outside, the rigor of reason and joyous or tearful sensuality, cannot advance without form and substance, which will be joined [...] by language [...] denotation, and connotation. » (Laplantine 2014, pp. 22-23).

⁵⁴¹ Orig.: « The classic and contemporary distinction between scientific discourse and literary discourse is governed by the (entirely Platonic) separation of knowledge and art. Science discovers (the truth) whereas art creates (illusions). » (Laplantine 2014, p. 22).

⁵⁴² Orig.: « It is “science” that is appointed by “society” to determine the place and the status of nonscience, of art in particular. It is the former that traces the boundaries of knowledge (the general and the intelligible) and nonknowledge (the particular and the sensible), obliging the latter to demand its rights [...]. » (Laplantine 2014, p. 22).

⁵⁴³ Orig.: « We are in the process of paying the price for five centuries of rationalocentrism. Recycled into positivism, this had consisted of eliminating a certain number of “objects” from the field of knowledge (the body, sensuality, love, passion, death, magic) which, in the name of the division of knowledges, took refuge in a state of partial secrecy or were rejected into culturally separate—and socially devalued—domains. » (Laplantine 2014, p. 23).

“reconstituir el todo desde uno de los dos polos” (*ibid.*, 24, trad. del a.)⁵⁴⁴, lo que conlleva un cierto peligro de “totalitarismo” (*ibid.*, 28, trad. del a.)⁵⁴⁵.

Dejando a un lado consecuencias políticas, Laplantine sostiene que “distinguir, clasificar y organizar toda cosa existente no es exclusivo del modo de conocimiento *racionalocéntrico*”, pues “todas las sociedades efectúan sistemas de oposición” (Laplantine 2014, p. 37, trad. del a.)⁵⁴⁶. Sin embargo, el pensamiento categorial expresado en las ideas de Platón, y más tarde difundido por Aristóteles, da lugar a una oposición dogmática de pares dicotómicos que tiende por naturaleza a la enunciación en lugar de la interrogación, a la esencia en lugar de a la transformación: “A través de las categorías que son lo que los filósofos escolásticos denominan “universal”, la vida es captada, como escribe Aristóteles, “en reposo”” (*ibid.*, 55-56, trad. del a.)⁵⁴⁷. Esto tiene como consecuencia la supresión de las gradaciones, lo transformativo y lo exploratorio en favor de la esencia, lo inmóvil y lo atributivo:

La categoría —de hecho, el proceso de categorización— es un proceso simultáneamente lógico, ontológico y lingüístico que consiste en decir algo sobre alguien o algo de una forma que atribuya propiedades. [...] Y, mediante el lenguaje, es tributario de la metafísica griega del ser en su permanencia, que es, la lógica de la identidad y el medio excluido (Laplantine 2014, p. 55, trad. del a.)⁵⁴⁸.

Esta falta de atención de lo categorial hacia la gradación del fenómeno, ante los procesos transformativos mismos, es inherente al pensamiento categórico, al igual que las

⁵⁴⁴ Orig.: « It is at once a crisis of separation that has led us to where we are (schizophrenogenic dualism), and a crisis of nostalgia: that of sorrow over lost unity, of the hopeless quest for synthesis, of reconstituting the whole from one of the two poles whose separation has only been accentuated since the Renaissance (the temptation of totalizing monism). » (Laplantine 2014, p. 24).

⁵⁴⁵ Orig.: « [...] it is not dualism that is evil but its opposite, monism, which leads to totalitarianism. » (Laplantine 2014, p. 28).

⁵⁴⁶ Orig.: « Distinguishing, classifying, and organizing every existing thing is by no means exclusive to the rationalocentric mode of knowledge. Every society effects systems of opposition. » (Laplantine 2014, p. 37).

⁵⁴⁷ Orig.: « This Aristotelian notion of “stabilization” of movement and, as a consequence, of the living [...] establishes a necessary connection between the precise knowledge of science (*épistémè*) and the act of stopping or stopping oneself (*sténai*). Through categories that are what the scholastic philosophers call “universal”, life is grasped, as Aristotle writes, “at rest”. » (Laplantine 2014, pp. 55-56).

⁵⁴⁸ « The category —in fact, the process of categorization— is a simultaneously logical, ontological, and linguistic process that consists of saying something about someone or something in a manner that attributes properties. [...] And, through language, it is tributary of the Greek metaphysics of being in its permanence, that is, the logic of identity and the excluded middle. » (Laplantine 2014, p. 55).

transiciones y los cambios, lo efímero, son la naturaleza de la vivo. En palabras de Laplantine: “El pensamiento categorial evita aquello que es formado en los cruces, transiciones, los movimientos oscilantes inestables y efímeros. Opta, de una forma drástica, por la fijación del tiempo, el movimiento y lo múltiple [...]” (Laplantine 2014, p. 56, trad. del a.)⁵⁴⁹.

Por otro lado, el pensamiento griego considerado categorial que fue heredado e impulsado por Descartes demuestra progresos con respecto a la situación epistemológica inmediatamente anterior, aunque a costa de profundizar en una reificación del cuerpo que continúa inmóvil y en oposición al intelecto. Según Laplantine, en la Edad Moderna, si bien “la fuerza y riqueza del cartesianismo es haber liberado el conocimiento” del “ocultismo” religioso y medieval, también “ha creado dos universos encerrados uno con respecto al otro: el cuerpo, incapaz de pensar, la mente (que Descartes denomina “alma”), incapaz de sentir” (Laplantine 2014, p. 58, trad. del a.)⁵⁵⁰. El cartesianismo ha jugado un papel en el pensamiento categorial occidental conformando un sistema dual de acceso al conocimiento, en el que la verdad, que trasciende lo percibido por los sentidos, lo aparente en el sentido de engañoso, es mejor alcanzada mediante la razón. En otras palabras, a la hora de analizar una determinada experiencia individual o un fenómeno social el dualismo categoriza y jerarquiza las diferentes modalidades de experiencia de una forma que necesita fijar el fenómeno, convertirlo en objeto haciendo desaparecer al sujeto, dando lugar a un idealismo en el que el significado, que preexiste a la cosa misma, debe ser desvelado. En palabras de Laplantine:

Lo que se arriesga a ser sacrificado en el pensamiento idealizado — pensamiento que pretende coherencia y cohesión y que conduce a la clausura del habla [*speech*]— es todo lo que se resiste a la determinación en el orden exclusivo del concepto: el flujo de sensaciones, eventos que perturban el orden lineal de causalidad (Laplantine 2014, p. 110, trad. del a.)⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ Orig.: « Category thinking eschews that which is formed in crossings, transitions, unstable and ephemeral movements of oscillation. It opts, in a drastic manner, for the fixity of time, movement and the multiple, and it opposes, in so doing, the tension of the between and the in-between. Yet, these exist » (Laplantine 2014, p. 56).

⁵⁵⁰ Orig.: « Cartesianism’s force and richness is to have liberated knowledge from occultism. But its other side is to have created two universes closed to one another: the body, incapable of thinking, the mind (which Descartes calls the “soul”), incapable of feeling. » (Laplantine 2014, p. 58).

⁵⁵¹ « What risks being sacrificed in idealized thinking—a thinking that aims for coherence and cohesion and which leads to closure of speech—is everything that resists determination in the exclusive order of concept: the flow of sensations, events that perturb the linear order of causality. » (Laplantine 2014, p. 110).

En definitiva, si bien pretendemos que el lenguaje dote de cierto orden al caos con que a menudo experimentamos la existencia —en la que de forma inseparable se encuentran lo sensible y lo intelectual⁵⁵²—, Laplantine, al igual que Faulkner⁵⁵³, trata de mostrarnos, mediante la irreductibilidad plena de la vida de las sensaciones al lenguaje, la incapacidad de este último para determinar por completo nuestra existencia. Esto no quiere significar, sin embargo, negar el lenguaje como constituyente de la subjetividad, sino más bien concebirlo como una modalidad de subjetividad esencial pero no excluyente de otras no verbales. Como recoge Laplantine, el sujeto “participa de la totalidad de la sensibilidad y la inteligencia en los actos del lenguaje (lenguaje verbal pero también no-verbal, lenguaje consciente pero también inconsciente)” (Laplantine 2014, p. 30, trad. del a.)⁵⁵⁴. Por otro lado, este tipo de dicotomías binarias, en el caso de la novela de Faulkner, entre lo sensible y lo inteligible, son reflejo del pensamiento categorial que Laplantine identifica en las tradiciones epistemológicas principales tales como el modelo racionalista que, una vez más “se remonta a Platón, quien opuso el mundo de las esencias al de las apariencias, verdad a simulación, mente a cuerpo, inteligencia a locura”; de la misma forma que otro modelo emparentado, el “kantiano”, que “establece una separación entre qué puede ser cognoscible por medio de la razón pura y qué puede ser creído por medio de la razón práctica”; y también el “hegeliano, que está dirigido a la reconciliación de aquello que ha sido separado” (*ibid.*, 28, trad. del a.)⁵⁵⁵.

De la misma forma, este pensamiento categorial, y su dualismo asociado, ha estado también presente en las ciencias sociales. De hecho, a pesar de que “las ciencias

⁵⁵² Según la concepción racionalista, dice Laplantine: « What is given priority is the rational order that discerns an intelligibility hidden behind the apparent disorder of sensations and emotions. » (Laplantine 2014, p. 53).

⁵⁵³ Las imposibilidades del dualismo platónico-cartesiano —que nos dejan sin alternativas epistemológicas al negarlas lingüísticamente, concretamente, de forma sintagmática y semántica— son ilustradas por Laplantine mediante el análisis de la novela de William Faulkner, *El Ruido y la Furia* (1929). Las múltiples modalidades discursivas que se dan en la narrativa del libro por parte de los diferentes personajes muestran, en opinión de Laplantine, las dificultades por conectar emociones y sensaciones al lenguaje.

⁵⁵⁴ Orig.: « [...] engages the totality of sensibility and intelligence in acts of language (verbal but also non-verbal language, conscious but also unconscious language). » (Laplantine 2014, p. 30).

⁵⁵⁵ « [...] dominant epistemological traditions [...]. The first may be called rationalist. It goes back, as we have seen, to Plato, who opposed the world of essences to that of appearances, truth to simulation, mind to body, intelligence to madness. The second is Kantian and establishes a separation between what can be known by pure reason and what can be believed by practical reason. The third, finally, which has already been evoked, is Hegelian and is aimed at the reconciliation of that which had been separated. » (Laplantine 2014, p. 28).

sociales han logrado un considerable progreso en hacer el viraje desde el pensar en [términos de] sustancia (¿qué es?) al ‘pensar en [términos de] relación (¿qué nos une y qué nos separa?)’, esta segunda concepción, la relacional, no deja de ser tomada de “manera diferencialista como una relación de identificación u oposición, de convergencia o divergencia, de afinidad o repulsión”, al fin y al cabo, “entre dos polos preexistentes, es decir, unidades de significado ya constituidas” (Laplantine 2014, p. 44, trad. del a.)⁵⁵⁶. Es decir, en las ciencias sociales el modelo relacional en lugar de estudiar las relaciones que se dan como procesos, sigue operando “en base a una aproximación estática que actúa como un fijador” (*ibid.*, 107, trad. del a.)⁵⁵⁷. Este modelo de las esencias, de lo estático, “habiendo excluido el cuerpo, sensaciones, el sujeto, el autor-actor atrapado en el ritmo de historias singulares e historias de vida” o, en el mejor de los casos, habiendo desatendido todo ello en sus epistemologías, “una gran parte de las ciencias sociales han tenido éxito en aportarnos un modelo de lo real que es un esqueleto, una estructura, un esbozo” (*ibid.*, 111, trad. del a.)⁵⁵⁸. Ante esta taxidermia mediante la que los paradigmas dominantes platónico-cartesianos someten a la vida, Laplantine enfrenta su antropología modal, que no surge por generación espontánea, sino que hunde sus raíces en lo que identifica como una contracorriente filosófica de la energía, lo vital, lo procesal.

Analizadas las epistemologías hegemónicas, antes de ver la contracorriente que Laplantine asegura que siempre ha estado presente si bien desatendida, debemos examinar brevemente la noción de sensibilidad en Laplantine. La noción de lo sensible, según Laplantine, es no solo aquello que nuestros sentidos pueden percibir, esto es, no solo la afectación a nivel de cognición corporizada, sino también la socialidad de tal afectación, la socialidad de los sentimientos. En otras palabras, para Laplantine es el término “usado para designar la vida de los sentidos: las relaciones que presentamos con las tres familias de sonidos (voz, ruido y música, que es sonido organizado), con olores,

⁵⁵⁶ Orig.: « The social sciences have achieved considerable progress in making the shift from thinking about substance (what is it?) to thinking about relation (what unites us and separates us?). The latter is nevertheless often conceived in a differentialist manner as a relation of identification or opposition, of convergence or divergence, of affinity or repulsion, of alliance or hostility between two preexisting poles, that is to say already constituted units of meaning. » (Laplantine 2014, p. 44).

⁵⁵⁷ Orig.: « One of the models, which remains dominant in social sciences today, operates on the basis of a static approach that acts as a fixer. » (Laplantine 2014, p. 107).

⁵⁵⁸ Orig.: « Having primarily retained contours and contrasts, which are not facts but effects of language as it stabilizes discontinuous states, having excluded the body, sensations, the subject, the author-actor caught in the rhythm of singular stories and life histories, a whole part of the social sciences had succeeded in furnishing us with a model of the real that is a skeleton, a framework, an outline. » (Laplantine 2014, p. 111).

sabores, y sensaciones visuales y táctiles” (Laplantine 2014, p. 53, trad. del a.)⁵⁵⁹. Si hablamos por tanto en términos de ‘vida de los sentidos’ o lo vital de la sensorialidad, debemos así incorporar la socialidad. Dicho de otra manera, si aceptamos que los sentidos tienen ‘vida’, debemos aceptar que no pueden ser fijados y confinados a la manera de un átomo o una célula. De la misma forma, parece una quimera pretender que los fenómenos humanos pueden ser detenidos, paralizados y fijados, en su constante fluir, para su estudio científico. Así se lo expresa Laplantine cuando retóricamente se pregunta: “¿Puede el conocimiento preciso y riguroso fijar su objeto en categorías, cuando este objeto (lo viviente) mismo no tiene fijación, sino que es evolución, transformación, variación?” (*ibid.*, 56, trad. del a.)⁵⁶⁰. Aquí es donde entran en juego las nociones de energía, intensidad y vida de Spinoza, con quien comenzamos a analizar otras posibilidades epistemológicas diferentes a las platónico-cartesianas.

Cabe señalar que para los objetivos de esta investigación no necesitamos detenernos en los filósofos presocráticos que Laplantine analiza, como Heráclito⁵⁶¹, pero sí en dos de los filósofos de esta contracorriente que se opone a las epistemologías y ontologías dominantes. Así, analizaremos el acercamiento de Laplantine sobre todo a Spinoza y, en menor medida, a Rousseau. Si bien ambos emplean nociones como energía y lo vital como precursores de una “antropología de la vida y de lo viviente”, lo que posteriormente nos llevará a las nociones de ritmo, intensidad, modulación, resonancia o tonalidad, son los planteamientos de Spinoza los que mejor se adecuan a esta investigación. Rousseau puede resultar interesante en algunos aspectos, pero hace excesivo hincapié en una desnaturalización de la separación entre cultura y naturaleza que no es aprovechable en esta tesis. Si bien, sus fundamentos en torno “a la vida y lo viviente”, “más incluso que Spinoza” pretenden “reintegrar la vida y lo viviente en los social”, siendo además “el primer autor que no solo en anunciar la etnología (como [rama]

⁵⁵⁹ « The term [sensible] is used to designate the life of the senses: the relations that we entertain with the three families of sounds (voice, noise, and music, which is organized sound), with odors, tastes, and visual and tactile sensations. » (Laplantine 2014, p. 53).

⁵⁶⁰ « Can precise and rigorous knowledge fix its object in categories when this object (the living) itself has no fixity, but is evolution, transformation, variation? » (Laplantine 2014, p. 56).

⁵⁶¹ Laplantine menciona las nociones de ritmo y transformación en Heráclito: “Ritmo (*rhutmos*), tal como fue entendido en particular por Heráclito, y después combatido por Platón, es forma (*morphé*) tal como es transformada por el tiempo, esto es, la labor del movimiento ininterrumpido” (trad. del a.). Orig.: « Rhythm (*rhutmos*), as it was understood in particular by Heraclitus, then combatted by Plato, is form (*morphè*) as it is transformed by time, that is to say the work of uninterrupted movement. » (Laplantine 2014, p. 57).

distinta de la antropología filosófica), sino en comenzar a constituir la” (Laplantine 2014, p. 60, trad. del a.)⁵⁶².

Así, ante el “pensamiento cartesiano” que no solo “separa cuerpo y alma, concepto y afecto”, sino que paraliza la temporalidad y objetualiza los fenómenos suprimiendo al sujeto, Laplantine introduce a Spinoza como un filósofo que “elaboró un pensamiento de continuidad donde afecto, reflexión, lenguaje, teoría del conocimiento, ética y política ya no pueden ser considerados como ámbitos distintos” (Laplantine 2014, p. 58, trad. del a.)⁵⁶³. Según Laplantine, Spinoza es “el primero en combatir —usando el método racionalista— esta concepción dualista, intelectualista e idealista [...] del ser humano”, considerándolo lo que él “llama *conatus*, en otras palabras, deseo, movimiento, energía, implicando la inteligencia y la sensibilidad en su totalidad” (*ibid.*, 59, trad. del a.)⁵⁶⁴. En esta concepción de los fenómenos humanos, tenemos una tendencia divergente con los modos atributivos del cartesianismo, de forma que lo transitorio, las oscilaciones, los ritmos cobran un estatus ontológico en detrimento de la esencia, el contenido y la sustancia, poniendo a la par con la razón o la inteligibilidad, las epistemologías referidas al cuerpo y la sensorialidad.

De la misma forma, las categorías ontológicas como esencia o sustancia, que remiten a un estatismo ilusorio de la mera existencia de las cosas, en lugar de su transformación, son eliminadas. En su lugar, florecen unas categorías, que más que ser categorías son términos o nociones no ya a través de los que fluctúa lo vivo que es inherente a cualquier fenómeno, sino que suceden *en* ellos, también mediante el lenguaje, como veremos más adelante. Según Laplantine, “es en *Ética* donde [Spinoza] nos muestra

⁵⁶² Todas las citas del párrafo se desarrollan en torno a las siguientes ideas de Laplantine: “Rousseau, más incluso que Spinoza, busca reintegrar la vida y lo viviente en lo social. Y, al pensar en torno a lo social mediante lo viviente, es también el primer autor no solo en anunciar la etnología (como distinta de la antropología filosófica), sino en comenzar a constituir la” (trad. del a.). Orig.: « Rousseau, more still than Spinoza, seeks to reintegrate life and the living into the social. And, thinking about the social through the living, he is also the first author not only to announce ethnology (as distinct from philosophical anthropology), but to begin to constitute it. » (Laplantine 2014, p. 60).

⁵⁶³ Orig.: « Whereas Cartesian thinking, which is still dominant today and was, from the beginning, a conquering form of thinking, separates body and soul, concept and affect, and cuts out categories that will have the effect of constituting disciplinary and subdisciplinary fields, Spinoza, in the height of the classical century, elaborated a thinking of continuity where affection, reflection, language, theory of knowledge, ethics and politics can no longer be envisaged as distinct fields. » (Laplantine 2014, p. 58).

⁵⁶⁴ Orig.: « Spinoza is the first to combat—but using rationalism’s method—this dualist, intellectualist, and idealist (in the precise philosophic meaning of the term) conception of the human being. The human being is for him what he calls *conatus*, in other words desire, movement, energy, involving the whole of intelligence and sensibility. » (Laplantine 2014, p. 59).

que la sensibilidad, que es corporalidad funcionando en el lenguaje, implica necesariamente reflexión política” (Laplantine 2014, p. 97, trad. del a.)⁵⁶⁵. Por ello, Laplantine se refiere a la filosofía de Spinoza como una forma de antropología “que por primera vez está resituada en la vida en el sentido biológico de la palabra, así como en la vida del lenguaje, y que tiene implicaciones éticas y políticas” (*ibid.*, 60, trad. del a.)⁵⁶⁶ sin que estos ámbitos estén separados de forma solemne por el pensamiento categorial. En definitiva, para Laplantine supone una aproximación al ser humano que no va sobre modelos sino más bien sobre modos, modalidades, modulaciones. Así, finaliza Laplantine:

Si esta antropología da preeminencia de algún tipo, es a la actividad y no a la coseidad [*thingness*]. Con Spinoza abandonamos el pensamiento mecanicista sobre la cosa, en torno a sustancia, y entramos en un pensamiento firmemente moderno en el cual el sujeto es indisolublemente individual y colectivo, afecto y reflexión, acto de sentir y de pensar (Laplantine 2014, p. 60, trad. del a.)⁵⁶⁷.

Ya en el siglo veinte, en las ciencias sociales, la atención a la socialidad corporizada se puede encontrar en la antropología del cuerpo de Marcel Mauss, en claro contraste con el idealismo de su tío, maestro y colaborador Émile Durkheim y con el racionalismo de Levi-Strauss⁵⁶⁸. Mauss es para Laplantine el primer investigador moderno en las ciencias sociales que teoriza sobre la socialidad de la corporalidad mediante la integración de lo transformativo en el estatismo categorial imperante, es decir, sin oponer lo sensible a lo social. Laplantine identifica al menos varios ejemplos en que Mauss demuestra una gran atención con respecto al cuerpo como entidad rítmica. Uno, en su texto *Las técnicas del cuerpo* (*Techniques of the body*, 1934)⁵⁶⁹ en el que describe como observa, estando

⁵⁶⁵ « [...] it is in the Ethics that he shows us that sensibility, which is corporeality at work in language, necessarily implies political reflection. » (Laplantine 2014, p. 97).

⁵⁶⁶ Orig.: « Spinoza, against theology, establishes the foundations of an anthropology, one that for the first time is re-situated in life in the biological sense of the word, as well as in the life of language, and which has ethical and political implications. » (Laplantine 2014, p. 60).

⁵⁶⁷ « If this anthropology gives a preeminence of some kind, it is to activity, and not to thingness. With Spinoza we abandon mechanistic thinking about the thing, about substance, and enter a staunchly modern thinking in which the subject is individual and collective indissociably, affection and reflection, act of sensing and of thinking. » (Laplantine 2014, p. 60).

⁵⁶⁸ Orig.: « [...] an anthropology that took shape in an idealist (Durkheim) or rationalist (Lévi-Strauss) frame. » (Laplantine 2014, p. 67).

⁵⁶⁹ Howes (2014a, pp. x-xi) comenta que el texto de Mauss fue originalmente publicado en 1934. En ese escrito, Mauss se pregunta si se pueden observar movimientos del mismo tipo que sean comunes a una

hospitalizado en Nueva York, que el modo de andar de las enfermeras en Nueva York le recordaba a las actrices del cine de Hollywood, siendo así que, de vuelta en París, apreciaba que las parisinas están comenzando a asimilar a su vez esa forma de mover el cuerpo al andar (Mauss 1960).

Así, dos, las apreciaciones de Mauss tratan de evadir el estatismo no ya de las categorizaciones aristotélicas sino del modelo de pensamiento categorial a que ha dado lugar y llegado hasta nosotros⁵⁷⁰. Es, por ello, que Mauss se refiere a que “el Hombre es un animal rítmico” (Mauss 2009, p. 84, trad. del a.)⁵⁷¹. Y tres, el impacto que según Laplantine tuvo la noción de *maná* para Mauss, quien ahí vio una vía, no ya de hibridación con, sino de escape a las estructuras binarias y sistemas categoriales tradicionales. En palabras de Laplantine, Mauss indica que algunas nociones, ajenas a las estructuras epistemológicas occidentales, como *maná*, “introducen incertidumbre y preocupación en lo que creemos saber, y nos lleva a una problematización de la categorización, la cual se muestra inquieta al pensar en términos de energía” (Mauss citado en Laplantine 2014, p. 68, trad. del a.)⁵⁷².

La noción de energía nos lleva a Roger Bastide y George Bataille, posteriores a Mauss, cuyas prácticas literarias y académicas Laplantine enmarca en la contracorriente representada por la concepción del lenguaje como sujeto de Spinoza. Dedicaremos mayor atención a Bastide, pues sus desarrollos sobre lo transformativo se muestran más adecuados para esta fundamentación sobre el ritmo corporizado. Las aportaciones de Bastide y Bataille, cada uno a su manera, ayudan a “construir”, para Laplantine, una

sociedad o cultura en un determinado momento histórico, y explora las respuesta atendiendo a diferentes aspectos de la motilidad corporal categorizándolos según cuatro criterios (sexo, edad, eficiencia y forma de transmisión) para describir modalidades corporales en etapas como nacimiento, infancia, adolescencia, vida adulta, durante el sueño, estando despierto, en movimiento, al alimentarse, o en la reproducción. Mauss llega a la conclusión de que la transmisión de las técnicas del cuerpo se produce fundamentalmente mediante las tradiciones, haciendo especial énfasis en la tradición oral —identifica el cine como medio de transmisión, pero no le da demasiada importancia habida cuenta que el cine sonoro todavía es incipiente; la primera película en incorporar sonido es *El Cantante de Jazz* en 1927—, lo que, a su juicio, nos diferenciaría de otros mamíferos y, por tanto, resaltando que las bases biológicas, psicológicas y sociológicas para esa transmisión. Véase Mauss (1973).

⁵⁷⁰ Dice Laplantine que, a pesar de ser considerado el padre del pensamiento categorial y clasificatorio por excelencia, Aristóteles, como otros grandes pensadores, también hace hincapié en el “carácter potencial de lo real [*potential character of the real*]” siempre “susceptible” de escapar a las categorizaciones (2014, p. 106, trad. del a.).

⁵⁷¹ « Man is a rhythmical animal. » (Mauss 2009 [1947], p. 84).

⁵⁷² « It introduces uncertainty and worry into what we believe we know, and leads to a problematization of categorization, which is unsettled by thinking in terms of energy. » (Mauss citado en Laplantine 2014, p. 68).

incipiente antropología de los sentidos mediante la “teoría social de lo sensible” (Laplantine 2014, p. 68, trad. del a.)⁵⁷³. Es con ellos con quien empieza en Francia “el estudio de los procesos de encuentro entre sociedades [africanas, americanas y europeas] y sus transformaciones en relación unas con otras” (*ibid.*, 69-70, trad. del a.)⁵⁷⁴.

Efectivamente, hasta ese momento en las universidades francesas, como en las de otros países, se optaba por una aproximación “racionalista” a la socialidad como la de Émile Durkheim, identificable con una antropología filosófica de corte kantiano que “no solo afirma la primacía sino la inmutabilidad de las ‘categorías de comprensión’ y las ‘formas apriorísticas de sensibilidad’ (espacio y tiempo) que organizan la experiencia”, lo que implica “formas de conocimiento racional [...] atemporales y universales” (Laplantine 2014, p. 70, trad. del a.)⁵⁷⁵. Como hemos visto en el capítulo uno, las etnografías a mediados del siglo veinte todavía estaban cortadas bajo el patrón de Malinowski⁵⁷⁶, la monografía de sociedades primitivas cuyo aislamiento (en numerosas ocasiones escenificado, como en el cine de los Marshall⁵⁷⁷ que hemos visto) era incluso un aliciente para la publicación. De esta forma, se obviaban los procesos transformadores en que se hallaban inmersas estas sociedades. Y no solo los cambios inducidos indefectiblemente por los propios antropólogos que —al igual que, como también hemos visto en el primer capítulo, hizo Robert Flaherty con Allakariallak (Nanuk)⁵⁷⁸— optaban por operar con la subjetividad autoral en su mínima expresión, adaptándose así a los cánones epistemológicos de la época. Además, se obviaban de forma paternalista los procesos de mestizaje y las influencias occidentales en esos pueblos y en los individuos estudiados, sacándoles así del tiempo histórico.

⁵⁷³ Orig.: « Two exactly contemporary (born one year apart) but exceedingly different authors, Roger Bastide and Georges Bataille, are in my opinion capable of aiding in the construction of a social theory of the sensible. » (Laplantine 2014, p. 68).

⁵⁷⁴ « It was with them that the study of processes of encounter between societies and their transformation relative to one another began, in France, to be considered an integral part of anthropological research. » (Laplantine 2014, pp. 69-70).

⁵⁷⁵ Orig.: « Durkheimian rationalism is firmly Kantian: Kant affirms not only the primacy but the immutability of the “categories of understanding” and the “a priori forms of sensibility” (space and time), which organize experience. For Durkheim, as for Kant, the forms of rational knowledge are atemporal and universal. » (Laplantine 2014, p. 70).

⁵⁷⁶ Véase 1.2.1 *El método etnográfico de Malinowski y sus diferencias con el de Rivers*.

⁵⁷⁷ Véase la simulación de la vida de los bosquimanos en el Kalahari por parte de John Marshall en *The Hunters* (1957) en el subepígrafe 1.3.2 del primer capítulo de esta tesis.

⁵⁷⁸ Véase el subepígrafe 1.2.2 *Nanuk, el Esquimal (1922) de Robert Flaherty: el primer docudrama de la historia del cine*.

Por su parte, Bastide, si bien “se refería” en ocasiones al “método de Durkheim”, no era un racionalista al uso —pues “considera que el estudio de seres humanos concretos no puede ser resuelto mediante la estructura o la función (para él solo existe lo no-estructural y lo disfuncional)”—; además, a la postre, Bastide fue virando hacia una concepción más en sintonía con las posiciones de “Marcel Mauss y su agenda para la antropología del cuerpo” (Laplantine 2014, pp. 70-72, trad. del a.)⁵⁷⁹. La antropología de Roger Bastide es, en definitiva, una antropología aplicada de colaboración e implicación sensorial y psicomotriz, en lugar de la observación y la participación distante —su metodología de trabajo. Así lo demostró en su trabajo de campo y en sus etnografías del candomblé bahiano —el mismo campo de trabajo, como hemos visto, que Laplantine. Al igual que Bataille, pues ambos, practicaron una “colaboración participante” con sus sujetos de estudio, “más que una observación participante” (*ibid.*, 80, trad. del a.)⁵⁸⁰. Bastide, lejos de adoptar una perspectiva logocéntrica incluía en sus etnografías las cuestiones no solo corporales o sensoriales, además de la temporalidad, sino también los afectos, las emociones, los sentimientos. Es, por ello, que Laplantine le acredita como un antropólogo cuyo trabajo está “indudablemente menos caracterizado por la noción de lo viviente, estrictamente hablando, que por las de vitalidad, y más aún, fertilidad” (*ibid.*, 69, trad. del a.)⁵⁸¹.

Una vez visto la existencia de lo vivo bajo el poder fijador y esencialista del pensamiento categorial, y su vertiente más común, el dualismo, y haber visto la contracorriente sensible que Laplantine recupera para su antropología modal, pasaremos a ver la propuesta concreta de Laplantine, que habremos podido intuir mediante su exposición de las ideas de Spinoza, Mauss y Bastide, principalmente.

⁵⁷⁹ Orig.: « Bastide was never totally Durkheimian, even when he referred to Durkheim’s method. » (Laplantine 2014, p. 70). « Bastide began, practically alone, to undertake a portion of Marcel Mauss’s agenda for the anthropology of the body. » (*ibid.*, 71). « He is not a rationalist because he considers that the study of concrete human beings cannot be resolved into either structure or function (there exists for him the nonstructural and the dysfunctional). » (*ibid.*, 72).

⁵⁸⁰ Orig.: « What both favor is not so much a participant observation in the usual sense of the term, as participant collaboration. » (Laplantine 2014, p. 80).

⁵⁸¹ « It is no doubt less the notion of living, strictly speaking, than that of vitality, and more still fertility, that could characterize, as a whole, the work of Roger Bastide [...]. » (Laplantine 2014, p. 69).

4.1.2 El pensamiento sensible como epistemología fundacional de la antropología modal

Una vez expuesto el análisis del dualismo platónico-cartesiano, pasamos a ver los elementos esenciales de la antropología modal mediante los cuales Laplantine desarrolla las modalidades de corporalidad y la sensorialidad. Pueden ser identificados los siguientes, cada uno correspondiente a un modo antropológico, y desde los que seguiremos elaborando la exposición de los presupuestos filosóficos y antropológicos de Laplantine. Del lado de la filosofía antropológica, el pensamiento *sensible* (en oposición al pensamiento categorial clásico) como epistemología que no pretende simplemente integrar lo sensible en lo racional, sino tumbar la separación estricta que da lugar a su jerarquización. Por ello, Laplantine prefiere hablar de modos o modalidades de conocimiento, que son múltiples, se entrelazan en su particularidad experiencial y no cesan en su continuo transformarse. De ahí que Laplantine, con respecto a la práctica antropológica, alumbre la sensación participante (en oposición a la observación participante) como la “experiencia de compartir lo sensible”⁵⁸² en el trabajo de campo. En la parte metodológica, veremos que el cine más allá de ser una herramienta de investigación puede considerarse una forma un tanto particular de sensación participante y, por tanto, una modalidad de conocimiento antropológico también en el sentido rítmico de la antropología modal. El desarrollo de estos postulados esenciales de su pensamiento nos ayuda no solo a comprender la multiplicidad de modalidades epistemológicas en la experiencia, sino también, precisamente por ello, a encontrar en la temporalidad la fundamentación del ritmo que esta tesis precisa.

En su forma de entender la corporalidad, Laplantine advierte, como ya se ha señalado, que, según su concepción de la antropología, la elaboración de conocimiento antropológico de cualquier tipo, pero especialmente el sensorial, no puede quedar circunscrita a la palabra ni desarrollarse en oposición al lenguaje, sino que debe integrar este a la vez que la antropología se abre a otra forma de conocer que permita aproximarse a la socialidad del cuerpo mediante la expresión de lo que hemos visto como pensamiento

⁵⁸² Howes denomina la “experiencia de compartir lo sensible” del trabajo de campo que describe Laplantine (2014, p. 2) como sensación participante (*participant sensation*) (Howes 2014a, p. viii).

sensible o modal. Efectivamente, como forma de integrar la corporalidad y lo mental en una sola no ya categoría —del tipo mente corporizada— sino de entender ambas nociones como modalidades epistemológicas entrelazadas. Es decir, mediante esta aproximación, Laplantine evita así no solo dualidades artificiales divisorias del tipo mente-cuerpo, sino también adjetivaciones de pares binomiales como mente ‘corporizada’ o cuerpo ‘mentalizado’ que tienden a priorizar nociones de unidad y totalización sobre las de multiplicidad y mestizaje.

Es decir, Laplantine identifica en las bases de la estructura onto-epistemológica occidental una noción ontológica que es la ‘categoría’ en sí misma. Esta se remonta, como hemos visto, a la tradición griega, y muestra una fuerte tendencia a la eliminación de las sutilezas, los matices y, por tanto, lo sensible, subrayando, por el contrario, la diferencia y el contraste como separadores preexistentes de la experiencia de actuar y conocer el mundo. Si bien pudiera parecer que esto es una forma de acceder al conocimiento que es *quasi* natural, es decir, con raíces metafísicas, que surge de nuestra relación con el mundo, lo cierto es que otras culturas tienen otras fórmulas de acceso al conocimiento, esto es, otras epistemologías y otras ontologías que son modales en lugar de categoriales. Laplantine menciona que, por ejemplo, en determinados pueblos de la Amazonía brasileña y peruana en los que ha hecho trabajo de campo tal “distinción entre el conocer y el sentir no tiene relevancia” (Laplantine 2014, p. 2, trad. del a.)⁵⁸³. La consecuencia principal del pensamiento categorial es que la vida, lo viviente (*la vie et le vivant*)⁵⁸⁴, y, por tanto, lo vivido, es decir, la forma del cuerpo y los sentidos de experimentar los fenómenos, pierde su expresión modal de fenómeno fluído, rítmico, en constante transformación, que es cómo se nos da en la conciencia corporizada y también cómo se nos aparece mediante la actitud natural. Como dice Howes: “La vida en sí misma es rítmica, y modelarla o categorizarla —es decir, fijarla— es falso, pues el modelo elimina lo temporal y procesual en favor de lo esencial” (Howes 2014a, pp. ix-x, trad. del a.)⁵⁸⁵.

No se trata pues de desterrar la razón o el raciocinio, sino de acomodar o amalgamar esta forma de conocimiento a otras que, como la sensorialidad o la

⁵⁸³ « In most societies and in particular in the Amazonian societies among which I spent time in Brazil and Peru, this distinction between knowing and sensing (sentir) has no relevance. » (Laplantine 2014, p. 2).

⁵⁸⁴ Laplantine establece una distinción entre *la vie et le vivant* y entre *le vivant et le vécu* (2014, p. 54).

⁵⁸⁵ « Life itself is rhythmical, and to model or categorize it —which is to say, to fix it— is false, for the model eliminates the temporal and processual in the name of the essential. » (Howes 2014a, pp. ix-x).

corporalidad, han sido relegadas hasta finales del siglo veinte, a los márgenes de la antropología, como hemos visto en el primer capítulo. A partir de este movimiento “desde lo inteligible a lo sensible (desde la cognición a la sensación)⁵⁸⁶” Laplantine abre el campo epistemológico —y, por tanto, ontológico— de una antropología social y cultural obsesionada con la estructura, el signo y los sistemas, a una antropología modal comprometida con la temporalidad, el cuerpo, lo sensible y el afecto. Si las modalidades de conocimiento antropológico han estado hasta hace poco mediadas y dominadas por lo discursivo, Laplantine propugna no solo que los modos de sentir deben ser equiparables a las modalidades discursivas en cuanto a estatus epistemológico, sino que aquellas son indisociables de estas. En reconocimiento de la gradación y la fluidez de los modos de experiencia del ser humano en su relación con el mundo y, por tanto, del antropólogo en relación con el suyo propio —que en el trabajo de campo es compartido con el del colaborador de la investigación—, Howes defiende, en la ‘Introducción’ y en su propia obra, que la forma de sentir, como modalidad del pensamiento sensible, hace mejor justicia a la plenitud de la experiencia que las ontologías del pensamiento categorial: “Al atender a los “modos de sentir” mediante los cuales la gente da sentido al mundo, es posible llegar a una comprensión plenamente corporal, multimodal, de la riqueza y diversidad de estar vivo” (Howes 2014a, pp. xiii-xiv, trad. del a.)⁵⁸⁷. En el mismo sentido, Laplantine plantea que para atender a la temporalidad del cuerpo en su continuo transformarse en su socialidad y en el lenguaje, el pensamiento categorial impide alcanzar una vida que lo desborda: “El tiempo, el tempo, la tensión del ritmo que comienza con la respiración, que dirige la vida humana y animal, no son concebibles en el pensamiento categorizador y clasificador de los signos [...]” (Laplantine 2014, p. 56, trad. del a.)⁵⁸⁸.

Para elaborar este giro o cambio de perspectiva, en el que el pensamiento sensible y la temporalidad en torno a la corporalidad se convierten en centrales, Laplantine primero emplea una descripción etnográfica de un comportamiento corporizado concreto,

⁵⁸⁶ Orig.: « By shifting the focus of inquiry from the intelligible to the sensible (that is, from cognition to sensation) [...] » (Howes 2014a, p. xiii).

⁵⁸⁷ Orig.: « By attending to the “ways of sensing” through which people make sense of the world, it becomes possible to arrive at a full-bodied, multimodal understanding of the richness and diversity of being alive. » (Howes 2014a, pp. xiii-xiv).

⁵⁸⁸ Orig.: « To put things differently, the time, the tempo, the tension of the rhythm that begins with breathing, that drive of human and animal life, are not conceivable in the categorizing and classificatory thinking of signs, signs alone. » (Laplantine 2014, p. 56, trad. del a.).

los ‘andares’ brasileños —*ginga*⁵⁸⁹— que conoce bien fruto de su trabajo de campo en diferentes lugares de Brasil. A continuación, Laplantine defiende que para una adecuada aproximación no solo a la descripción sino a la concepción misma de la corporalidad debemos desarrollar un modelo basado en fundamentos teóricos capaces de adaptarse a la sutil viveza tonal con la que el cuerpo se expresa, y que denomina modelo ‘coreográfico’⁵⁹⁰. El modelo coreográfico es básicamente una forma concebir el cuerpo en sí mismo y también en relación con otros cuerpos, es decir, una forma de comprender a su vez la socialidad del cuerpo. Los modelos antropológicos clásicos en torno a la corporalidad, al estar influidos por las ciencias naturales, entienden, por un lado, el cuerpo como un compendio de partes móviles en el que la simple suma de las mismas da lugar a su unidad, y en el que la gestualidad es concebida meramente en base a sus funciones sociales, con el consiguiente estatismo, el modelo coreográfico permite concebir el cuerpo como una entidad múltiple en sus pliegues y gestos que es afectada por los acontecimientos en la temporalidad, un cuerpo dinámico, en continua transformación, pleno en su sucesividad, en el tiempo, el ritmo y la historia. En palabras de Laplantine:

El pensamiento antropológico en torno al cuerpo no debe ser sobre el ser, sino además del ser. Ni debe ser sobre lo único, sino sobre lo múltiple en el sentido ya dado. Es un pensamiento que es elaborado en el movimiento (*métabolè* y no *kinésis*) de la duración y el convertirse en [*becoming*]. Implica sucesividad, y no simultaneidad. No es un pensamiento de concomitancia (de elementos unidos en una totalidad) sino de intermitencia. También es incompatible con modelos teóricos que participan en recortar unidades de significado y que tienen el efecto de estabilizar lo sensible, que es por ende descalificado y reducido de forma autoritaria a lo que no es (Laplantine 2014, pp. 14-15, trad. del a.)⁵⁹¹.

⁵⁸⁹ La *ginga* es una forma específica de mover el cuerpo, de modularlo, y por tanto una expresión del ser característica que se podría decir natural de la cultura en Brasil, sobre todo en el nordeste y especialmente en Bahía, como en el candomblé, la capoeira o el canto en la Bossa Nova, o en las maneras del *malandro* (el pícaro) *de rúa* (Laplantine 2014, pp. 3-11).

⁵⁹⁰ El capítulo 2 está dedicado al desarrollo del ‘modelo coreográfico’, titulado precisamente ‘*The Choreographic Model*’ (Laplantine 2014, pp. 13-18).

⁵⁹¹ « Anthropological thinking about the body must not be about being, but other than being. Nor must it be about the single, but rather about the multiple in the sense just given. It is a thinking that is elaborated in the movement (*métabolè* and not *kinésis*) of duration and becoming. It implies successiveness, and not simultaneity. It is not a thinking of concomitance (of elements united in a totality) but of intermittence. It is also incompatible with theoretical models that engage in a cutting up of units of meaning and that have for effect a stabilization of the sensible, which is thereby disqualified and reduced in an authoritarian manner to what it is not. » (Laplantine 2014, pp. 14-15).

Para llegar al modelo coreográfico, Laplantine prioriza el uso de unas nociones que considera idóneas para comprender la fluidez de las relaciones entre corporalidad, socialidad y temporalidad. Bajo lo que denomina el modelo coreográfico Laplantine opone el modelo topográfico⁵⁹², como veremos a continuación.

4.1.3 El modelo coreográfico: el lenguaje como sujeto

Ante los modelos topográficos del cuerpo que ofrece el pensamiento categorial Laplantine propone el modelo coreográfico para una antropología modal basada en el pensamiento sensible. Mientras la antropología modal, que es “una antropología de modos, modificaciones y modulaciones implica un modo de conocimiento capaz de dar cuenta del carácter dúctil y flexible de la experiencia sensible” (Laplantine 2014, p. 106, trad. del a.)⁵⁹³, el modelo coreográfico se basa en una forma de pensar el cuerpo integrado en el lenguaje y la temporalidad. En este modelo epistemológico las gradaciones no son entre polos ontológicos categoriales, sino sutilezas entre modalidades epistemológicas heterogéneas que en última instancia dan lugar a otras ontologías más ‘modales’, o si se quiere —pues no es el objetivo de esta tesis discernir qué es antes, si el huevo o la gallina— al partir de unas ontologías modales en lugar de categoriales, se favorecen determinadas epistemologías y sistemas o modelos epistemológicos que se adaptan mejor a la forma en que experimentamos nuestro existir que, para Laplantine, es transformación.

Para desarrollar al modelo coreográfico Laplantine primero se centra en nociones como lo ‘múltiple’ en lugar de lo ‘plural’; segundo, discierne entre lo sintagmático y las varias acepciones de la noción de ‘paradigma’ para identificar la adecuada; y tercero, realza lo coreográfico ante lo topográfico. En el caso de lo múltiple ante lo plural, mientras la noción de multiplicidad “explora la actividad que consiste en formar numerosos pliegues y formarlos de una forma diferente cada vez”, lo plural “designa solo

⁵⁹² Laplantine se refiere al modelo topográfico como aquel en el que la espacialidad del pensamiento prima sobre la temporalidad del modelo coreográfico, lo que tiene estas consecuencias: “En una aproximación topográfica cogemos, pesamos, nos apropiamos de un objeto [...]” (trad. del a.). Orig.: « [...] in a topographical approach we take, we seize, we appropriate an object [...]. » (Laplantine 2014, p. 17).

⁵⁹³ « A modal anthropology, which is therefore an anthropology of modes, modifications and modulations, implies a mode of knowledge capable of accounting for the ductile and flexible character of sensible experience. » (Laplantine 2014, p. 106).

una gran cantidad de elementos en determinada totalidad” (Laplantine 2014, p. 14, trad. del a.)⁵⁹⁴. Es decir, en su modelo de conocimiento, la multiplicidad “no procede de la yuxtaposición o coexistencia de partes constitutivas de un todo, sino de una actividad de modulación y en ocasiones de moldeado” (*idem*, trad. del a.)⁵⁹⁵, lo que implica que lo múltiple de forma inherente “implica intensidades y modalidades que plantean la cuestión del tiempo”⁵⁹⁶, pues, de hecho, como sostiene Laplantine, “no existen comportamientos corporales ajenas a experiencias en la temporalidad” (*ibid.*, 15, trad. del a.)⁵⁹⁷. La importancia de la noción de múltiple en su antropología modal ante la de lo ‘plural’, afincada en el modelo onto-epistemológico dominante, es sintetizada por Laplantine en lo que sigue:

Multiplicidad no es acumulación (de signos o bienes), sino tensión. No es tanto totalidad (de elementos ensamblados, combinados o re combinados) como intensidad y ritmicidad. Requiere un modo de conocimiento que no es ya estructural sino modal y, como concierne al cuerpo en particular, un modo de conocimiento que no es ya anatómico ni fisiológico sino —como veremos— coreográfico (Laplantine 2014, p. 14, trad. del a.)⁵⁹⁸.

A continuación, Laplantine propone otro pilar de su modelo coreográfico, identificar en lo paradigmático una acepción idónea para fundamentar su modelo onto-epistemológico a la vez que se discierne de lo ‘sintagmático’, es decir, todo aquello que esté en íntima conexión con la fluidez de lo ‘múltiple’. Por tanto, Laplantine distingue entre ‘paradigma’, en su acepción clásica de estudio de la “organización sintáctica de las palabras en una lengua” (Laplantine 2014, p. 16, trad. del a.)⁵⁹⁹ y ‘paradigma’ en el

⁵⁹⁴ « The plural (from the Latin plus which gave plein [*full*] and plenitude) designates only a large quantity of elements in a given totality, whereas one of the meanings of multiple explores the activity that consists of forming numerous folds and of forming them in a way that is different each time. » (Laplantine 2014, p. 14).

⁵⁹⁵ « It [multiplicity] does not proceed from the juxtaposition or coexistence of “constitutive” parts of a whole, but from an activity of modulation and sometimes of molding. » (Laplantine 2014, p. 14).

⁵⁹⁶ « The multiple involves intensities and modalities, which pose the question of time. » (Laplantine 2014, p. 14).

⁵⁹⁷ « Indeed, there do not exist bodily behaviors outside of experiences that are those of temporality. » (Laplantine 2014, p. 15).

⁵⁹⁸ « Multiplicity is not accumulation (of signs or of goods), but tension. It is not so much totality (of assembled, combined or recombined elements) as intensity and rhythmicity. It calls for a mode of knowledge that is no longer structural but modal and, as concerns the body more particularly, a mode of knowledge that is no longer anatomical nor even physiological but—as we shall see— choreographic. » (Laplantine 2014, p. 14).

⁵⁹⁹ « [...] syntactic organization of words in a language [*langue*]. » (Laplantine 2014, p. 16).

sentido de designar un “modelo epistemológico dominante” (*idem*, trad. del a.)⁶⁰⁰. La primera acepción de paradigma es estrictamente lingüística pues se refiere al “estudio de la organización sintáctica de las palabras en una lengua”, por tanto, “conciérne las relaciones del todo con respecto a sus partes constitutivas (fonemas, morfemas, lexemas) y forma un *sistema* dando lugar a un análisis sincrónico” (*idem*, trad. del a.)⁶⁰¹. Este es el modelo lingüístico que ha sido aplicado en la antropología hasta la postmodernidad en los años setenta, esto es, un estructuralismo que en los sesenta consideraba los “fenómenos sociales” y culturales “como un sistema de relaciones entre términos troceados previamente” como una “lengua concreta” que no es sino “una mínima parte del lenguaje en general” (*ibid.*, 1, trad. del a.)⁶⁰². Bajo estas premisas, el cuerpo queda relegado al análisis funcional, las conductas quedan reducidas a explicaciones en simultaneidad con lo explicado, lo propositivo toma relevancia sobre lo enunciativo. Este modelo, según Laplantine, no permite una aproximación dinámica a la corporalidad.

Para restituir al cuerpo su movilidad, su continua transformación mediante las afectaciones que le produce su mundo, Laplantine prioriza las relaciones sintagmáticas, pues estas “no ocurren en la discontinuidad de la lengua, troceada abstractamente en una pluralidad de unidades previas (las palabras), sino en la continuidad del flujo del lenguaje” (Laplantine 2014, p. 16, trad. del a.)⁶⁰³. Laplantine propone en su lugar una aproximación mediante relaciones sintagmáticas en la forma en que fueron estudiadas originalmente por Ferdinand de Saussure (*idem*, trad. del a.)⁶⁰⁴ es decir, de ninguna forma mediante el mero estudio de la funcionalidad de unas partes que agregadas conforman un todo plural, sino que propone concebir el cuerpo como una entidad múltiple y no plural en el que estudiar no las funciones de las partes sino las asociaciones que surgen en el flujo de su acontecer. Es decir, que debemos estudiar no las esencias sino el ritmo, lo enunciativo en lugar de lo propositivo. En palabras de Laplantine, y poniendo de nuevo

⁶⁰⁰ « [...] dominant epistemological model [...]. » (Laplantine 2014, p. 16).

⁶⁰¹ « In the precise linguistic meaning, a paradigm allows for studying the syntactic organization of words in a language [*langue*]. It concerns the relations of the whole to its constitutive parts (phonemes, morphemes, lexemes) and forms a system giving rise to synchronic analysis. » (Laplantine 2014, p. 16).

⁶⁰² Orig.: « The model of knowledge that was largely dominant in the 1960s left things as they were: with social phenomena being considered as a system of relations between previously cut-up terms, in other words as like a language, a particular language [*langue*]—constituted of a lexical stock and grammatical laws—which is but a minute part of language in general [*langage*]. » (Laplantine 2014, p. 1).

⁶⁰³ « Syntagmatic relations do not occur in the discontinuity of *langue*, cut up abstractly into a plurality of prior units (words), but in the continuity of the flow of *langage*. » (Laplantine 2014, p. 16).

⁶⁰⁴ « [...] syntagmatic relations as studied for the first time by Ferdinand de Saussure. » (Laplantine 2014, p. 16).

lo sintagmático en relación con el cuerpo, Laplantine apunta que: “El movimiento, y más precisamente las múltiples transformaciones del cuerpo, pueden ser entonces consideradas, como si de una frase se tratase, no ya como proposiciones sino como procesos de enunciación (*idem*, trad. del a.)⁶⁰⁵.”

En una última apreciación dirigida a delimitar el modelo coreográfico, Laplantine confronta las nociones de *choros* y *kairós* a la de *topos*. Laplantine ofrece esta distinción entre el *topos* como “la localización, el lugar en el que uno permanece, o donde uno se mueve solo en un espacio que es estable y finito”, y el *choros*, que “también designa un espacio, pero que es más precisamente un intervalo que supone no simplemente movilidad espacial sino transformación en el tiempo”⁶⁰⁶. En similitud con las categorías ontológicas agregadas de Heidegger, Laplantine habla del modelo coreográfico como el “ser-juntos” y alternativamente como el “lugar-en-movimiento”⁶⁰⁷. Pero ahondando más, Laplantine, “para aprehender las mínimas modulaciones del cuerpo al transformarse a sí mismo”, propone una última noción, el *kairós*, que “es el instante en el cual ya no estoy más con los otros en una relación de mera coexistencia sino donde empiezo a ser perturbado y transformado por ellos”⁶⁰⁸.

Fundamentando su análisis en el *chorus* y el *kairós* como bases del modelo coreográfico, Laplantine se aproxima al cuerpo en su plena socialidad y en su intrínseca temporalidad. Su aproximación al cuerpo requiere pensar sobre la temporalidad de una forma que esté atenta a las modulaciones de lo sensible”⁶⁰⁹. Por ello, Laplantine prioriza el tiempo no como *chronos*, o tiempo cuantitativo, sino como tiempo cualitativo o tiempo

⁶⁰⁵ « The movement, and more precisely the multiple transformations of the body, can then be considered, in the manner of a sentence, no longer as propositions but as processes of enunciation. » (Laplantine 2014, p. 16).

⁶⁰⁶ « *Topos* is the location, the site of one who remains in place, or who moves only in a space that is stable and finite », mientras que « *choros* also designates a space, but it is more precisely an interval supposing not only spatial mobility but transformation in time. » (Laplantine 2014, p. 17).

⁶⁰⁷ « Being-together of the choir, which refers at once to the place where one dances and the art of dancing. *Chora* is that place-in-movement in which a type of link that is physical is elaborated. » (Laplantine 2014, p. 17).

⁶⁰⁸ « But to apprehend the minute modulations of the body as it transforms itself, its aptitude to become other than what it was and, more precisely still, to feel the presence in it of all that comes from others, it is necessary to introduce a final notion: not just *chora*, but *kairos*, which is the instant in which I am no longer with others in a relationship of mere coexistence but where I begin to be disrupted and transformed by them. » (Laplantine 2014, p. 17).

⁶⁰⁹ « It requires thinking about temporality in a manner that is attentive to the modulations of the sensible. » (Laplantine 2014, p. 18).

vivido, la temporalidad, y en ella muestra especial atención al ritmo. Laplantine llega a la noción de ritmo de la siguiente forma:

Para delimitar y definir las cosas de forma clara, limpia, adecuada, explícita y exacta (pero en detrimento de la precisión), este paradigma favorece la discontinuidad y la estabilidad del signo, dando solo una atención secundaria al ritmo (Laplantine 2014, p. 18, trad. del a.)⁶¹⁰.

Por todo ello, Laplantine clama contra la subrogación del cuerpo a mero vehículo de transmisión de emociones, denunciando su posición secundaria en el modelo topográfico, en el que la espacialidad del pensamiento abona el terreno al imperio de los signos que se refleja en las ciencias sociales, tal como elabora en el siguiente pasaje:

En las ciencias sociales, sin embargo, continuamos confrontados con la persistencia de un modelo que es resolutivamente dualista y jerárquico y que opone significado y lenguaje [*langage*] —concebido como un simple vehículo utilitario que sirve para transportar información de un punto a otro— el cuerpo no siendo sino el instrumento que permite la “transmisión” o “expresión” de emociones (Laplantine 2014, p. 18, trad. del a.)⁶¹¹.

Este modelo, el coreográfico, nos servirá para apoyar la metodología de investigación, pues el cine observacional pone en valor precisamente la corporalidad y la temporalidad haciendo explícitos el cuerpo y el ritmo. Si recapitulamos, el pensamiento modal o sensible como ontología fundacional de la antropología sensorial exige por tanto un cambio de perspectiva que conlleva un correlato en la parte de la metodología, el segundo punto que mencionábamos. Es por ello por lo que Laplantine se refiere al trabajo de campo, parte del trabajo etnográfico —forma por excelencia de ‘conocer’ al otro en la antropología—, en lugar de como observación participante, como sensación participante

⁶¹⁰ « In order to delimit and pin things down as clear-cut, clean, proper, explicit, and exact (but to the detriment of precision), this paradigm favors discontinuity and stability of sign, giving only secondary attention to rhythm. » (Laplantine 2014, p. 18).

⁶¹¹ « In the social sciences, however, we continue to be confronted with the persistence of a model that is resolutely dualistic and hierarchical and which opposes meaning and *langage* —envisaged as a simple utilitarian vehicle serving to transport information from one point to another— the body being but the instrument that allows for the “transmission” or “expression” of emotions. » (Laplantine 2014, p. 18).

(*partage du sensible*)⁶¹², que es como Howes bautiza la “experiencia de compartir lo sensible” a la que se refiere Laplantine en “la experiencia del trabajo de campo” (Laplantine 2014, p. 2, trad. del a.)⁶¹³. Esto, según interpreta Howes, permite una implicación continua con el mundo, “sensible a la más sutil gradación y movimientos y afectaciones” (Howes 2014a, p. x, trad. del a.)⁶¹⁴, algo para lo que el cine, según Laplantine, está especialmente bien equipado, lo que nos llevará al tercer pilar de su enfoque, una vez hayamos analizado brevemente los vínculos entre la corporalidad en Csordas (1990, 1994) y Laplantine (2014), quienes a pesar de llevar sus elaboraciones por vías diferentes, acaban llegando a conclusiones similares en torno a la corporalidad.

4.1.4 La corporalidad en Csordas y en Laplantine: breve descripción comparativa

A la hora de relacionar las elaboraciones de Csordas (1990, 1994) y Laplantine (2014), cabe señalar, primero, que debido a que no estamos ante una tesis que pretenda un análisis comparativo de las diferentes elaboraciones sobre la corporalidad y la corporización, sino que busca desarrollar una metodología etno-fílmica específica para estudiar las relaciones entre corporalidad, ritmo y mundo. Por esta razón, se hace pertinente complementar la aplicación antropológica de la corporización en Csordas (1990, 1994) con el modelo corporal de Laplantine (2014) que acabamos de ver. Para ir trazando el camino, conviene anticipar que ambos comparten resultados metodológicos si bien alcanzados por vías diferentes. El objetivo de trazar estas similitudes no está en reinterpretar la antropología modal de Laplantine como una suerte de antropología fenomenológica, sino comenzar a atisbar una serie de consecuencias con respecto al uso del cine como herramienta etnográfica, y así dotar a esta tesis de cohesión metodológica ahora que estamos en la antesala del capítulo decisivo que es el próximo.

⁶¹² Véase Howes (2014a, p. viii).

⁶¹³ « The experience of fieldwork is an experience of sharing in the sensible. » (Laplantine 2014, p. 2).

⁶¹⁴ « “Sensible thinking” (*la pensée sensible*), or “modal thinking” as he also calls it, is continuous with the world, sensitive to the slightest gradations and movements and affects. Laplantine holds that cinema affords an illuminating experience in this regard. » (Howes 2014a, p. x).

Cabe mencionar, primero, que se debe tener en cuenta que aquel segundo texto de Csordas (1994) puede ser visto también como la problemática entre el conocimiento positivo o por descripción y el conocimiento por familiaridad que elabora MacDougall (1998) —en base a la distinción hecha por Russell (1910/11), que veremos en el siguiente capítulo dedicado a la metodología. O que, a su vez, puede ser visto como la problemática entre la actitud natural o isocrática y la naturalista, científica o platónica a las que había aludido San Martín (2016)⁶¹⁵, en el segundo capítulo, mediante su antropología filosófica —que sirvió de puente entre la fenomenología y la antropología (social y/o cultural).

Para comenzar, mientras Csordas nos ofrece un modelo fenomenológico centrado en el cuerpo como sustrato de la cultura, Laplantine toma el relevo en el punto adecuado —al establecer, desde el principio, al sujeto como cuerpo-sujeto (*body-subject*)— para ahondar en las modulaciones rítmicas corporales y corporizadas. Mientras Csordas se refiere al cuerpo como ‘suelo existencial de la cultura y el yo’, Laplantine lo elabora así: “El cuerpo-sujeto cambiante de un estado a otro pide un modelo analítico (un paradigma, en el sentido de Kuhn⁶¹⁶) que no debe ser de simultaneidad como en el estructuralismo, sino de sucesión, de tiempo y de historicidad (Laplantine 2014, p. 17, trad. del a.)⁶¹⁷. Ambos pretenden, por tanto, colapsar dualidades cartesianas, o al menos mediarlas con nociones relacionales, y así desjerarquizar las epistemologías basadas en el signo y el lenguaje mediante la idea de que el lenguaje no es una actividad mental sino corporizada. Así, lo objetivo y lo preobjetivo, la representación y el ser-en-el-mundo no deben entenderse en términos dicotómicos, pues solo definen “un momento crítico a la hora de teorizar sobre la cultura y el yo y, más aún que, aunque ninguna de estas dualidades es espuria, tampoco son términos en polos irreconciliablemente opuestos” (Csordas 1994, p. 20, trad. del a.)⁶¹⁸. Baste, por ahora, señalar las elaboraciones de uno y otro en este sentido:

⁶¹⁵ Se aclaran tales actitudes, según el plano operativo, en los subepígrafes 2.1.1 y 2.1.2.

⁶¹⁶ Esto es, no como modelo de análisis lingüístico, sino como modelo epistemológico. Véase Laplantine 2014, p. 16).

⁶¹⁷ « The body-subject evolving from one state to another calls for an analytic model (a paradigm, but this time in the sense of Kuhn) which must not be of simultaneity as with structuralism, but of successiveness, of time, and of history. » (Laplantine 2014, p. 17).

⁶¹⁸ « [...] define a critical moment in theorizing about culture and self, and further that although none of these dualities is spurious, neither are the polar terms irreconcilably opposed. » (Csordas 1994, p. 20).

Yo argumentaría que la polarización entre lenguaje y experiencia es en sí una función de una teoría del lenguaje predominantemente representacionista. Uno puede, en su lugar, argumentar que el lenguaje da acceso al mundo de la experiencia en la medida en que la experiencia viene, o es traída, al lenguaje. La noción de que el lenguaje es en sí mismo una modalidad de ser-en-el-mundo [...] es quizá mejor capturada en la noción de Heidegger de que el lenguaje no solo representa o refiere, sino que “revela” nuestro ser-en-el-mundo (Csordas 1994, p. 11, trad. del a.)⁶¹⁹.

El pensamiento no tiene lugar independientemente del lenguaje [*langage*] tampoco incluso mediante el lenguaje (concebido como medio que sirve a un fin), sino *en* el lenguaje, que es respiración, entonación, voz, es decir, el cuerpo activo” (Laplangine 2014, p. 113, trad. del a.)⁶²⁰.

En el caso de Csordas, debe asumirse, por tanto, que no se pretende el desmantelamiento de la representación ni oponerla al ser-en-el-mundo, sino “teorizar interdisciplinariamente acerca de los límites de la representación” para equilibrar los usos y ámbitos de aplicación de ambas nociones (Csordas 1994, p. 11, trad. del a.)⁶²¹. Derivado de lo anterior, tanto Csordas como Laplangine sugieren que la noción de ‘evocación’ puede ser una forma de superar el paradigma representacional; con respecto a la descripción etnográfica, para Csordas, y en la particular sensibilidad del pensamiento cinematográfico, para Laplangine. Esto, como veremos, tiene consecuencias prácticas a nivel metodológico, es decir, a la hora de aplicar principios cinematográficos a la etnografía.

Por otro lado, conviene matizar aquí, si bien brevemente, las respectivas aproximaciones de Csordas y Laplangine a Spinoza y Descartes, sobre todo porque para Laplangine el sefardí es un autor clave, en torno a cuya noción filosófica de ‘modo’ o ‘modalidad’ gira su antropología modal o de lo sensible. Así, a diferencia de Csordas, quien agrupa las filosofías de Descartes y Spinoza, Laplangine no solo distingue entre la filosofía de Descartes y la de Spinoza, sino también entre la filosofía cartesiana y su aprovechamiento, cuyos excesos, por simplistas, conocemos como ‘cartesianismo’ —

⁶¹⁹ « I would argue that the polarization of language and experience is itself a function of a predominantly representationalist theory of language. One can instead argue that language gives access to a world of experience in so far as experience comes to, or is brought to, language. The notion that language is itself a modality of being-in-the-world [...] is perhaps best captured in Heidegger’s notion that language not only represents or refers, but “discloses” our being-in-the-world. » (Csordas 1994, p. 11).

⁶²⁰ « Thought does not take place independently of language nor even through language (regarded as but a means serving an end), but in language, which is breathing, intonation, voice, that is to say the active body. » (Laplangine 2014, p. 113).

⁶²¹ « [...] interdisciplinary theorizing about the limits of representation. » (Csordas 1994, p. 11).

algo que aquí, en el trayecto desde la fenomenología hasta la antropología, pretendemos evitar⁶²².

Para Laplantine, mientras la filosofía de Descartes destaca por “haber liberado el conocimiento del ocultismo” religioso de la Edad Media, a su vez también ha sido “una forma conquistadora de pensar” que “separa cuerpo y alma, concepto y afecto”, lo que, exagerado por sus seguidores mediante el cartesianismo, supone un “obstáculo epistemológico para comprender el pensamiento sensible, que es un pensar del cuerpo-lenguaje en movimiento” (Laplantine 2014, pp. 51-59, trad. del a.)⁶²³. Así, Laplantine matiza el pensamiento cartesiano sin ocultar su pecado original, el dualismo.

En contraste, para Laplantine, Spinoza “construye su pensamiento en base a secuencias lógicas [*concatenatio*]” según el método racionalista de Descartes, su maestro (2014, pp. 58-59, trad. del a.)⁶²⁴. Y, sin embargo, Spinoza “critica no solo la separación del cuerpo y la mente” y, por tanto, “la idea de una interacción entre dos instancias inicialmente separadas”, sino que también señala que “la división del ser humano en facultades distintas”, como “intelecto, sensibilidad, imaginación, memoria”, es incompatible con una comprensión que haga justicia al carácter transformativo y modal del cuerpo (*ibid.*, 59, trad. del a.)⁶²⁵. Es decir, para Spinoza “la vida no puede ser aprehendida en términos de categoría sino más bien de intensidad y modalidad” y, por

⁶²² Por ello, en nuestro caso, es importante evitar a toda costa una transposición demasiado directa o simplificada de ciertas nociones fenomenológicas que de hecho son útiles para la antropología y, más concretamente, para la antropología fenomenológica, cuyo énfasis en la corporización tiene origen en los influyentes textos de Csordas que estamos analizando; y, a tal efecto, recordamos que, para una transición entre la fenomenología y la antropología, he visto la antropología filosófica de Javier San Martín (2016).

⁶²³ Orig.: « [...] a whole part of Greek culture, transmitted through Cartesianism beginning in the seventeenth century, constitutes an epistemological obstacle to comprehending sensible thinking, which is a thinking of the language-body in movement [...]. » (Laplantine 2014, p. 51). Más adelante: « Whereas Cartesian thinking, which is still dominant today and was, from the beginning, a conquering form of thinking, separates body and soul, concept and affect [...]. Cartesianism's force and richness is to have liberated knowledge from occultism [...]. » (*ibid.*, 59). Debe matizarse que Laplantine no siempre utiliza el término ‘cartesianismo’ de la misma forma. En ocasiones se refiere al cartesianismo ortodoxo con las connotaciones dicotómicas que aquí usamos como cartesianismo a secas. En otras ocasiones, Laplantine se refiere al pensamiento cartesiano en relación con la ambigüedad de sus logros.

⁶²⁴ « He [Spinoza] is even, as the latter's (unfaithful) disciple, an uncompromising rationalist who constructs his thought on the basis of logical sequences (*concatenatio*). » (Laplantine 2014, pp. 58-59).

⁶²⁵ « The author of the Ethics criticizes, in so doing, not only the separation of the mind and the body (and consequently the idea of an interaction between two initially separated instances), but also the division of the human being into distinct faculties: understanding (*intellectus*), sensibility, imagination, memory. » (Laplantine 2014, p. 59).

ello, Spinoza opone, a la noción cartesiana de “facultad”, aquella de “modos”, o “maneras de ser” (*idem*, trad. del a.)⁶²⁶.

En definitiva, mientras la interpretación del cartesianismo por parte de Csordas (1990) y Laplantine (2014) arroja consecuencias semejantes —en detrimento de lo corporal—, la filosofía de Spinoza, que Csordas subsume dentro de una especie de cartesianismo, vemos que, sin embargo, en la interpretación de Laplantine esta puede ser usada para restituir al ser humano como energía, temporalidad y sensibilidad, y cuyas categorías o facultades dejan de serlo para transformarse en modalidades de ser y relacionarse con el mundo. Así, ahora pasaremos a ver el desarrollo de la ritmicidad en Laplantine y su relación con el cine, lo que a la postre nos servirá para implementar en la metodología etno-fílmica corporal, la noción de ritmo corporizado.

4.2 La antropología rítmica de Laplantine: la subversión epistemológica de la cámara

Efectivamente, Laplantine entiende el cine no solo como una forma de exploración del mundo como experiencia activa, en movimiento, en el que la corporalidad y la sensorialidad no son un elemento anexo a su investigación, sino que suponen una forma en sí misma de conocer antropológicamente otros mundos en los que el cuerpo y lo sensible se muestran capitales. El cine para Laplantine no es está dentro de la categoría de lo objetual, lo que no quita que pueda ser concebido de esa forma con la consecuente aplicación de un análisis a nivel representacional según la óptica escogida, semiótica, materialismo, teoría marxista del arte, etc., sino que para él el cine es un modo de conocer o de conocimiento, un modo de comprendernos⁶²⁷. Laplantine muestra el valor que otorga al cine al equiparar a la cita literaria las citas de pasajes de películas —los hermanos Dardenne, las películas de Cassavete o *El General* de B. Keaton de la cual dice: “Este

⁶²⁶ « He believes that life cannot be apprehended in terms of category, but rather intensity and modality. To the “faculties” in Descartes’ philosophy, he opposes what he calls in the *Ethics* “modes” [...], and in the *Political Treatise* “manners of being” [...]. » (Laplantine 2014, p. 59).

⁶²⁷ Orig.: « He does not treat film as an object but rather as a “way of knowing”. » (Howes 2014a, p. vii).

último ejemplo indudablemente constituye la crítica más completa al cuerpo reducido a las convenciones de sus funciones sociales” (Laplantine 2014, p. 15, trad. del a.)⁶²⁸.

Laplantine insiste en quebrar el sistema dicotómico del pensamiento categorial, presente en las epistemologías y ontologías occidentales, que afecta a los análisis y descripciones que se hacen en torno al cine y, a su vez, propone sustituir el pensamiento categorial por medio del pensamiento sensible cuyas claves Laplantine identifica en el cine. Así, Laplantine identifica en el cine una modalidad de conocimiento que resiste la reducción tanto de los sistemas dualistas (o ternarios) como de los monistas y, por ello, es un tipo de conocimiento que no encaja en “la lógica de la tesis y la antítesis, ni siquiera de la síntesis”⁶²⁹. Del sistema dualista, la presunción epistemológica de la precedencia ontológica del significado con respecto a lo sensible que presente la concepción cartesiana de las imágenes es explicitado de esta forma insistente por Laplantine:

El carácter idealizado de los significados que pudieran tener una existencia autónoma independientemente de la experiencia sensorial aparece claramente en la histórica desvalorización de la relación con las imágenes. Condenadas por Platón (por razones epistemológicas) y prohibidas por las leyes judaicas e islámicas (por razones éticas), las imágenes fueron largamente consideradas como realidad menor y fuente de alucinaciones, en el mejor de los casos como distracciones (Laplantine 2014, p. 31, trad. del a.)⁶³⁰.

En el sistema dual los términos se acaban convirtiendo en dicotómicos porque tal es el énfasis en lo inteligible ante lo sensible, es decir, en la preexistencia de lo conceptual a lo sensible, que se produce un logocentrismo que tiene a su vez como consecuencia la suposición de que, incluso en lo cinematográfico, las imágenes están al servicio de la ilustración de las ideas:

⁶²⁸ « This last example undoubtedly constitutes the fullest critique of the body reduced to the conventions of its social functions. » (Laplantine 2014, p. 15).

⁶²⁹ « The question, which cannot be resolved through the logic of thesis and antithesis, nor even of synthesis [...]. » (Laplantine 2014, p. 28).

⁶³⁰ « The idealized character of meanings that could have an autonomous existence independently of sensory experience appears clearly in the historical depreciation of the relationship to images. Condemned by Plato (for epistemological reasons) and forbidden by the Mosaic and Islamic laws (for ethical reasons), images were long considered to be of a lesser reality and to be sources of hallucination, at best of distraction. » (Laplantine 2014, p. 31).

Todo lo que tiene lugar como si la idea (el texto ya escrito), la intención, el mensaje, incluso la tesis, preexistiese a la imagen. La última es entonces solamente concebida como modo, instrumento o formato que permite contar una historia, y a través de ella, ilustrar un cierto contenido (Laplantine 2014, p. 32, trad. del a.)⁶³¹.

Por ello, Laplantine propone dejar de concebir el cine como una *forma*, un mero vehículo que transmite o comunica un *contenido*, que es considerado la esencia, lo significativo. El cine por tanto no debe ser concebido según la lógica racionalista de un lenguaje (en un sentido objetivizador, como ‘forma’) con un mensaje (el contenido), puesto que, bajo ese dualismo forma-contenido “se postula que un significado preexistente y ya constituido tiene prioridad ontológica sobre lo que es referido como forma”⁶³². Laplantine insiste sobre esta dicotomía entre forma y contenido en varias ocasiones a lo largo del libro:

Es necesario [...] cuestionar radicalmente la dicotomía simultáneamente de-subjetivadora y de-historizante entre el contenido (concebido como información fiable, estable, idéntica consigo misma) y forma, tratada como un instrumento usado para transportar (hoy en día cada vez decimos más “comunicar”) mensajes (Laplantine 2014, p. 31, trad. del a.)⁶³³.

Esta oposición de contenido (la “cosa en sí misma”, la “esencia”, el “mundo”, “significado”) y forma, que en sí misma no tiene significado y que no es sino un vehículo usado para transportar ideas permanece como asunción no criticada del tipo de pensamiento que se describe a sí mismo como “racionalista”, pero que es de hecho bastante irrazonable (Laplantine 2014, p. 113, trad. del a.)⁶³⁴.

⁶³¹ « Everything takes place as though the idea (the already written text), the intent, the message, even the thesis, preexisted the image. The latter is then solely envisaged as a means, instrument or format that allows for telling a story, and through it, illustrating a certain content. » (Laplantine 2014, p. 32).

⁶³² « This conception [...] postulates that an already constituted, preexisting meaning has ontological priority over what is referred to as form: speech, voice, writing, musical or theatrical interpretation, cinematic images that do nothing but “express”, “reflect”, or “represent” that which we aim to “transmit”. » (Laplantine 2014, p. 31); Laplantine se refiere a la secular separación entre contenido y forma como un sesgo “racionalista”.

⁶³³ « It is necessary [...] to radically question the simultaneously desubjectivating and dehistoricizing dichotomy between content (conceived of as reliable information, stable, identical to itself) and form, treated as an instrument used to transport (today we increasingly say “communicate”) messages”. » (Laplantine 2014, p. 31).

⁶³⁴ « This opposition of content (the ‘thing in itself’, the “essence”, the “world”, “meaning”) and form, which in itself has no meaning and is but a vehicle used to transport ideas, remains the uncriticized assumption of the sort of thinking that describes itself as “rationalist”, but which is in fact quite unreasonable. » (Laplantine 2014, p. 113).

Por tanto, según Laplantine debemos hacer el esfuerzo de considerar las cosas, más bien, al contrario; es decir, eliminando la oposición forma-contenido. El cine si es considerado lenguaje debe serlo en el sentido antes expuesto mediante el modelo coreográfico: un lenguaje (el cine) que es sujeto, como multiplicidad de modalidades (lo auditivo y visible, pero también lo no dicho, lo evocado, lo ausente); en definitiva, un lenguaje que toma el cuerpo no como su vehículo de expresión sino como material explícito de su sensibilidad. El cine ofrece, para Laplantine, una modalidad de pensamiento no-conceptual y no-discursiva sino sensorial que, como modalidad de conocimiento, presenta evidentes paralelismos con la etnografía con respecto a la concreción del objeto/sujeto estudiado/filmado y, correlativamente, la evasión de generalizaciones, pues “la imagen cinematográfica no dice” sino que “muestra (y oculta)” y, por tanto, “es irreducible al *logos*” (Laplantine 2014, p. 32, trad. del a.)⁶³⁵. Laplantine ahonda en la evasión que el significado de las imágenes en movimiento presenta para los análisis semióticos al hablar incluso de ‘pensamiento cinematográfico’, y comparándolo con el sensible:

El pensamiento cinematográfico, una forma de pensamiento sensorial si alguna vez hubo alguno, al estar construido solo con fragmentos de imágenes y (desde 1927 en adelante) momentos de sonido, es un pensamiento resolutivamente a-conceptual y a-discursivo. Está interesado, como la etnografía, solo en la concreta singularidad. Lo que está absolutamente prohibido en el cine —como en la etnografía— es la generalidad del concepto (Laplantine 2014, p. 32, trad. del a.)⁶³⁶.

En otras palabras, mediante su modelo sensorial de conocimiento, Laplantine otorga una especial consideración al cine, como modalidad artística, lingüística, científica, tecnológica y estética de conocimiento rítmico que, inherentemente, permite, si se quiere, no solo declarar, afirmar o categorizar, sino también, y a la par y sin fragmentación, evocar, sugerir e interrogar de forma sensible, a ratos inteligible en otras ocasiones de forma no inteligible, sobre lo sensible. Este papel multimodal que Laplantine otorga al cine como modalidad múltiple de conocimiento, que nosotros pretendemos extender y

⁶³⁵ « The cinematographic image does not say. It shows (and hides), but it does not say. It is irreducible to the *logos*. » (Laplantine 2014, p. 32).

⁶³⁶ « Cinematographic thinking, a form of sensory thinking if ever there was one, since it is constructed with only fragments of images and (from 1927 onward) moments of sound, is a resolutely aconceptual and adiscursive thinking. It is interested, like ethnography, only in concrete singularity. What is resolutely prohibited in cinema—as in ethnography—is generality of concept. » (Laplantine 2014, p. 32).

aplicar a la metodología como modalidad de experiencia mediante el cine observacional, es introducida de la siguiente forma:

El modo de conocimiento que propongo denominar antropología modal ha estado operativo en el cine desde Murnau y Stroheim, para quienes el trabajo de construir un plano se hace en el juego alternante entre luz y sombra. Viendo las películas de estos directores, entendemos que las contradicciones en lo sensible y lo social pueden ser percibidas más allá que de manera binaria: no como relaciones entre dos universos preestablecidos con nada en común, no como heterogeneidad total y contrastiva de dos naturalezas heterogéneas, sino como variaciones en grado e intensidad (Laplangine 2014, p. 28, trad. del a.)⁶³⁷.

Analizar el conocimiento por modalidades que ofrece el cine, supone identificar el potencial evocador del cine como forma de conocimiento. Laplangine destaca que, para ello, como hemos visto, debemos romper con el pensamiento categorial que está en la base del sistema dicotómico, sustituyéndolo por el pensamiento modal o sensible que daría lugar a un sistema onto-epistemológico modal. Una de las consecuencias de las epistemologías duales que afecta al cine como modalidad sensible de conocimiento es, como hemos visto, la generación de ontologías dicotómicas, como oponer la razón o el intelecto a la sensorialidad o la corporalidad. Es decir, el excesivo énfasis en lo inteligible ante lo sensible tiene como contraparte la preeminencia del lenguaje verbal no solo como objeto de estudio sino como modalidad epistemológica absoluta, lo que ha servido para mitificar y oponer los significados a lo perceptivo, como si el mundo de las ideas fuese repositorio de la verdad, mientras que el mundo perceptivo, especialmente las imágenes, se ha tomado por lo aparente, no en el sentido de manifestación perceptible del mundo, sino como engañoso, como apariencia de verdad sin ella serlo. Con ello, los análisis antropológicos de la socialidad y la cultura se han visto afectados por una discriminación patente de las segundas en las jerarquías onto-epistemológicas, lo que ha dado lugar a concepciones desfiguradas no solo del ser humano sino de las demás modalidades de

⁶³⁷ « The mode of knowledge of what I propose to call a modal anthropology has been operative in film since Murnau and Stroheim, for whom the work of constructing a shot is done in an alternating play between shadow and light. Watching these directors's films, we understand that the contradictions in the sensible and the social can be perceived other than in a binary manner: not as relations between two preestablished universes with nothing common, not as an outright and contrastive heterogeneity of two heterogeneous natures, but as variations of degree and intensity. » (Laplangine 2014, p. 28).

conocimiento que han sido negadas; una suerte de acumulación de errores que parece normal si tenemos en cuenta que la premisa de partida está equivocada.

Para Laplantine, el cine no puede ser equiparado, por un lado, con la narratividad logocéntrica ni, por otro, con las artes visuales al uso, pues supone un flujo de emociones y sensaciones que difícilmente pueden ser enclaustradas mediante la palabra, y de la misma forma, por su carácter eminentemente temporal y por su modalidad sonora y de imagen en movimiento, se diferencia de lo meramente visual estático —pareciéndose más al teatro, pero con una temporalidad marcada por el montaje que el teatro no puede compartir:

Reducir el cine al habla, haciéndolo un “arte narrativo”, o deportarlo al reino de “artes de la imagen” (el desempeño de la luz, el color, las líneas y volúmenes que comparte con la pintura y la fotografía) es hablar de lo que no es característico de las sensaciones y emociones que podemos experimentar en el cine (Laplantine 2014, p. 33, trad. del a.)⁶³⁸.

Por otro lado, la importancia que Laplantine otorga a la temporalidad —concretamente, a la noción de duración, como veremos— queda demostrada por el hecho de que la temporalidad aparece de forma constante en los análisis hasta ahora presentados en torno no solo en torno a la corporalidad y la socialidad, sino también, como hemos visto, en su concepción del lenguaje, no como objeto de estudio, sino como sujeto activo. Pues bien, Laplantine incluso acredita el cine como forma antropológica de conocimiento modal, como habíamos apuntado, al otorgarle el papel de insuflador de vida, vida que llega para insuflar vida al pensamiento, allá a finales del siglo diecinueve: “El cine, mediante el ensamblaje y la modulación de imágenes y sonido, propicia o despierta nuestra sensibilidad” (Laplantine 2014, p. 32, trad. del a.)⁶³⁹. En su antropología modal Laplantine siempre concibe la temporalidad como constituyente. Laplantine expresa este

⁶³⁸ « To reduce cinema to speech, making it a “narrative art”, or to deport it to the realm of “image arts” (the work with light, color, lines, and masses that it shares with painting and photography) is to speak of what is not characteristic of the sensations and emotions that we can experience in cinema. » (Laplantine 2014, p. 33).

⁶³⁹ « Cinema, by assembling and modulating images and sounds, arouses, or awakens, our sentience (*sensibilité*). » (Laplantine 2014, p. 28).

énfasis en el tiempo vivido al referirse a lo modal no solo como lo sensible sino, como hemos visto, indisociablemente, lo rítmico.

De la misma forma, Laplantine se niega a aceptar al sujeto de la manera que lo hace la antropología social, es decir, como un sujeto totalmente determinado por la socialidad, privado de deseo, convertido en objeto *de facto*, cumplidor de una función dentro de la colectividad. Por ello, comprender el “lenguaje como una actividad de sujetos [situados dentro] de la historia” (Meschonnic citado en Laplantine 2014, p. 31, trad. del a.)⁶⁴⁰ supone avanzar análogamente en reconocer el cine como una modalidad constituida literalmente por fragmentos de duración. A su vez, con respecto a la forma de estudiar la ritmicidad —o ritmo-análisis como se refería Lefebvre y que pronto veremos—, Laplantine ni mucho menos restringe su análisis del ritmo a la herramienta del cine. Como hemos podido señalar a lo largo de los desarrollos de Laplantine, una correcta aproximación al ritmo-análisis no puede estar completa sin una especial atención al lenguaje. De esta forma, una de las nociones que más nos interesan en nuestra investigación de la ritmicidad es la ‘duración’, que se aplica tanto al cine —en la duración de un plano, por ejemplo— como al lenguaje —en la tonalidad y la modulación. En la duración de un fenómeno están las metamorfosis que marcan el ritmo del desarrollo del mismo. Para Laplantine, desde “una aproximación estructural a lo sensible solo da cuenta de una parte muy pequeña de la vida”, y “nunca de una textura de la duración (en el sentido latino de *duratio*, que no es equivalente a *tempus*)” (*ibid.*, 105, trad. del a.)⁶⁴¹. Y Laplantine continúa:

Mientras el tiempo puede ser ‘constituido’, ‘organizado’, ‘dispuesto’, como lengua [*langue*], en elementos discontinuos, la duración, como la vida del lenguaje [*langage*], avanza, vuelve, habla pero también se contradice, en resumen, evoluciona mediante movimientos que son continuos y discontinuos (Laplantine 2014, p. 105, trad. del a.)⁶⁴².

⁶⁴⁰ Orig.: « To understand the singularity of ‘language as activity of subjects within a history’. » (Meschonnic citado en Laplantine 2014, p. 31).

⁶⁴¹ « A structural approach to the sensible accounts for but a very small part of life. It considers it from the angle of space (systems of relationships of opposition or correspondence between classes, genres, and living species), only with difficulty from the angle of time (which is in that case divided between childhood, adolescence, adulthood, old age, or spring, summer, autumn, winter), and never in the texture of duration (in the Latin sense of *duratio* which is not equivalent to *tempus*). » (Laplantine 2014, p. 105).

⁶⁴² « Whereas time can be ‘constituted’, ‘organized’, ‘arranged’, like *langue*, into discontinuous elements, duration, like the life of *langage*, advances, comes back, speaks but also contradicts, in short, evolves through movements that are continuous and discontinuous. » (Laplantine 2014, p. 105).

Mientras que veremos la noción de duración, con respecto al lenguaje y al cine, con más detenimiento en la sección de metodología, aprovecharemos esta atención más genérica al lenguaje para finalizar el pensamiento de Laplantine y dar paso a la aproximación de Henri Lefebvre en torno al ritmo, que como veremos está en las antípodas de la aproximación del pensamiento sensible a la ritmicidad del lenguaje y la corporalidad. Por tanto, en síntesis, cabe recordar que para Laplantine el pensamiento no tiene lugar ‘*mediante* el lenguaje, sino *en* el lenguaje’, es decir, en el cuerpo en el sentido de vivo, dinámico, animado, que escapa a la concreción como objeto de estudio cartesiano o semiológico (Laplantine 2014, p. 113). Más aún, si anteriormente decíamos que para Laplantine el lenguaje y el cuerpo no deben ser concebidos como objetos sino como sujetos, esto quiere decir que el lenguaje y el cuerpo no son entidades separables, sino modalidades de experiencia indivisibles. Las discontinuidades que pueda haber entre lenguaje y corporalidad no deben ser entendidos como “un sistema de signos discontinuos, ensamblados, desensamblados, re-ensamblados en el espacio”, sino que esas discontinuidades se dan en “el ritmo de aquello que se forma, deforma y transforma a sí mismo”, en el encuentro entre “el pensamiento del lenguaje [*une pensée du langage*]” y “la experiencia del cuerpo, una experiencia no de “significado” en sí mismo, sino de lo sensible” (Laplantine 2014, p. 102, trad. del a.)⁶⁴³. Lo sensible, por tanto, es para Laplantine “otra palabra para designar el cuerpo en todos sus estados y múltiples metamorfosis”, pues “se resiste a ser aprehendido, fijado, encapsulado, estabilizado, generalizado” (*ibid.*, 84, trad. del a.)⁶⁴⁴.

Finalmente, por otro lado, cabe destacar que Laplantine subraya que “filmear significa filmar físicamente [en un sentido corporal] sensaciones y emociones tal como son sentidas (o simuladas) en los cuerpos de los actores” (Laplantine 2014, p. 89, trad. del a.)⁶⁴⁵. Pero su afirmación no es interesante solo desde el punto de vista corporal, sino

⁶⁴³ Orig.: « Today it is not in the terms of a system of discontinuous signs, assembled, disassembled, reassembled in space, but in the discontinuity of the rhythm of that which forms, deforms and transforms itself that a thinking of language [*une pensée du langage*] encounters the experience of the body, an experience not of “meaning” in itself, but of the sensible. » (Laplantine 2014, p. 102).

⁶⁴⁴ Orig.: « This is what is stimulating about the sensible, which is another word for designating the body in all its states and multiple metamorphoses. It resists being apprehended, fixed, enclosed, stabilized, generalized. » (Laplantine 2014, p. 84).

⁶⁴⁵ « To film means to physically film sensations and emotions as they are felt (or simulated) in the bodies of actors. » (Laplantine 2014, p. 89).

además desde la especificidad del cine observacional no ya como herramienta de generación de conocimiento antropológico sino como modalidad de conocimiento en sí. Debemos añadir así que a esas ‘sensaciones y emociones sentidas o simuladas en los cuerpos de los actores’ se añaden las sentidas en el transcurso de la interpretación de sí mismos que es llevada a cabo en los cuerpos de los sujetos colaboradores de la investigación. Así, lo expresa el antropólogo sensorial y realizador Lucien Castaing-Taylor: “El cine observacional normalmente se ocupa mucho más por la gente haciendo su vida que contándote sobre ello, y por actuaciones (*performances*) que son una parte integral del tejido de la vida social y no representadas especialmente para la cámara” (Taylor 1998, p. 5, trad. del a.)⁶⁴⁶. Las implicaciones prácticas que las formulaciones de Laplantine tienen para el cine observacional encuentran tratamiento en su sección específica en el próximo capítulo, junto a la aproximación de un practicante del cine observacional como David MacDougall, o las teorías fenomenológicas de la experiencia cinematográfica como Vivian Sobchack, entre otros.

Mientras tanto es hora de acercarnos a la ritmicidad en Henri Lefebvre para ver en qué nos puede resultar útil. Como veremos, los modelos de Laplantine y Lefebvre ponen cada uno el énfasis en los polos ontológicos habituales que oscilan desde el cuerpo y lo sensible hasta lo social y lo político, respectivamente. Nos referimos a oscilación para subrayar que los dos modelos, si bien presentan una clara tendencia a concentrar sus análisis en su nexos ontológico correspondiente, ambos comparten a su vez cierta transversalidad entre polos. En otras palabras, mientras Laplantine admite las implicaciones que para lo social y lo político tienen sus concepciones en torno lo corporal y los sentidos, Lefebvre hace lo propio oscilando en sentido inverso, sus concepciones estructurales sobre lo político y lo social inducen un tipo de análisis semejante en la corporalidad y lo sensible. En este trasiego entre oscilaciones los dos modelos se cruzan en varios momentos, como cuando Laplantine afirma que “hoy, los ritmos sociales, económicos y políticos tienden a perturbar los ritmos ‘naturales’ (como la alternancia entre vigilia y sueño), contradecirlos e incluso transformarlos” (Lefebvre 2004, p. 64,

⁶⁴⁶ Orig. en la ‘Introducción’ a *Transcultural Cinema* (1998) de David MacDougall: « Observational cinema typically cares far more for people getting on with their lives than telling you about them, and for performances that are an integral part of the fabric of social life and not enacted specially for the camera. » (Taylor 1998, p. 5).

trad. del a.)⁶⁴⁷. En esta influencia de lo social sobre lo corporal, y en esta atribución de ‘naturalidad’, apuntan a una concepción inadvertidamente estructural en Laplantine, pero que en Lefebvre adquiere una condición central, como a continuación exponemos.

4.2.1 Dos modelos del ritmo: lo sensible para Laplantine ante lo estructural para Lefebvre

En efecto, una forma de refinar qué noción de ritmicidad queremos incorporar a una metodología etno-fílmica es comparar la elaboración en la antropología modal de Laplantine con la noción de ritmo en Henri Lefebvre. Ambos modelos ofrecen una aproximación a la ritmicidad del cuerpo —modo de comprensión preobjetivo y por familiaridad predilecto del cine junto al tiempo—; sin embargo, mientras en Laplantine el cuerpo en su cadencia cinética es inicio y final de toda comprensión antropológica —siendo lo político y lo social transversales a los ritmos de la corporalidad—, en Lefebvre el cuerpo rítmico no ocupa un lugar central, sino que forma parte del engranaje rítmico de lo político, lo social y lo económico de la cotidianidad, y el ritmo es aproximado desde una perspectiva que parece objetivista, o al menos descorporizada.

Si bien el sistema que plantea Lefebvre tiene una base onto-epistemológica que diverge de las concepciones que mejor se adaptan a esta investigación, sus planteamientos serán, no obstante, útiles a la hora de abordar algunas cuestiones sobre tipologías rítmicas. Así, si bien en lo concerniente a la ritmicidad del cuerpo seguiremos el modelo de Laplantine en la estructuración, la aproximación del francés Henri Lefebvre al ritmo mediante el método del ‘ritmo-análisis’ merece consideración en esta investigación porque *Éléments de rythmanalyse (Elements of Rhythmanalysis)* (2004 [1992]) —en adelante *Éléments*— es una referencia imprescindible en el incipiente campo del estudio del ritmo.

Lefebvre consideraba el ‘ritmo’ como una noción de vital importancia para el análisis filosófico y antropológico de la cotidianidad en la modernidad. De ahí que incluso

⁶⁴⁷ « Today, social, economic and political rhythms tend to perturb “natural” rhythms (like the alternation of wakefulness and sleep), to contradict them, indeed to transform them. » (Laplantine 2004, p. 64).

hable de ‘Proyecto ritmo-analítico’ en su anhelo por convertir los ritmos no ya en elemento central del estudio antropológico, sociológico, político y filosófico de la cotidianidad sino en “una ciencia, un nuevo campo de conocimiento: el análisis de los ritmos; con consecuencias prácticas” (Lefebvre citado en Elden 2004, p. viii, trad. del a.)⁶⁴⁸. En el mismo sentido, conviene tener en cuenta que el análisis sobre la centralidad del ritmo en la cotidianidad en relación con la conformación de la socialidad es una vieja aspiración de Lefebvre. Así, el ritmo es analizado explícitamente, si bien de forma intermitente, en el último volumen de su conocida trilogía *Critique of Everyday Life* (1981 [1977]). Por ello, según el propio Lefebvre⁶⁴⁹, su *Éléments* puede tener la consideración de cuarto volumen *de facto* de su *Critique*.

Antes de meternos en materia, cabe también comentar brevemente cuáles son las influencias de Lefebvre, que se pueden trazar a partir del término ‘ritmo-análisis’ (*rhythmanalyse*)⁶⁵⁰, una noción acuñada por primera vez en 1931 por el filósofo portugués Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos y su *La rythmanalyse* (1931)⁶⁵¹, quien a juicio de Lefebvre no profundiza en esa noción, y de quien Gaston Bachelard la toma prestada, según Lefebvre (2004, p. 9). Así, Bachelard es una de las grandes influencias para Lefebvre en relación con la cuestión de ‘ritmo’, aunque no tanto en *Éléments* como en *The Production of Space* (1991 [1974]). Concretamente, Lefebvre adopta parte de las críticas que Bachelard hace en su *La Dialéctica de la Duración* (1950) a la noción de bergsoniana de “duración” que “nunca es tan unitaria ni cohesiva como Bergson sugirió, sino fragmentaria y hecha de elementos dispares” (Elden 2004, p. xiii, trad. del a.)⁶⁵². Aunque tiene otras influencias, como Gilles Deleuze o Jean Baudrillard,⁶⁵³ con lo expuesto ya tenemos una composición de lugar.

⁶⁴⁸ « [...] a science, a new field of knowledge: the analysis of rhythms; with practical consequences. » (Lefebvre citado en Elden 2004, p. viii).

⁶⁴⁹ Orig.: « As Armand Ajzenberg has noted, Lefebvre considered this book on rhythmanalysis to be the de facto fourth volume of his occasional series of his *Critique*. » (Elden 2004, p. viii).

⁶⁵⁰ Acuñado por primera vez en 1931 por el filósofo portugués Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos en su ‘*La rythmanalyse*’ (1931) —véase bibliografía— quien a juicio de Lefebvre no profundiza en esa noción, como tampoco lo hace Gaston Bachelard, quien, según Lefebvre, toma el término de dos Santos (Lefebvre 2004, p. 9).

⁶⁵¹ Véase Dos Santos (1931) en bibliografía.

⁶⁵² Orig.: « Here Bachelard suggests that the notion of duration, made famous by Bergson, is never as unitary and cohesive as Bergson suggested, but fragmentary and made up of disparate elements. » (Elden 2004, p. xiii).

⁶⁵³ Acerca de estas influencias todavía inexploradas Elden comenta: « [...] relations to Gilles Deleuze and Jean Baudrillard (another colleague from Nanterre) for example, are unexplored avenues of research [...]. » (2004, p. xiii).

Para conocer la postura epistemológica de Lefebvre, y las ontologías que nutren su metodología, lo más adecuado es acercarnos a su definición de ‘ritmo’ en base, principalmente, a la noción de repetición y a su concepción del cuerpo del ritmo-analista, como él lo denomina. Comenzamos por la definición de ritmo. Apunta Lefebvre que no es lo mismo “ritmo” que “movimiento, velocidad, una secuencia de movimientos (gestos) u objetos (máquinas, por ejemplo)” (Lefebvre 2004, p. 5, trad. del a.)⁶⁵⁴, confusiones de las que en parte se deriva una cierta “tendencia a atribuir” a la noción de ritmo un “tinte mecánico, ignorando los aspectos orgánicos” (*ibid.*, 6, trad. del a.)⁶⁵⁵. Pues bien, por un lado, si bien el ritmo no debe ser confundido con el movimiento, la velocidad o la gestualidad, no es menos cierto que no puede encontrarse ritmo sin movimiento, ni movimiento sin ritmo. Así, lo declara Lefebvre cuando dice: “Para que haya ritmo, los tiempos marcados y los ritmos suaves debe aparecer en un movimiento. El ritmo por tanto trae consigo un tiempo diferenciado, una duración cualificada” (*ibid.*, 78, trad. del a.)⁶⁵⁶. Por ello, la gestualidad es movimiento, por tanto, en ella podemos percibir un ritmo, una cadencia gestual, fruto de un estado anímico o, más bien, de fluctuaciones corporizadas del pensamiento sensible.

En cuanto a los ritmos del cuerpo, Lefebvre se refiere a ellos en base a la noción de repetición: “Los ritmos del cuerpo, vivo o no (respiraciones, pulsos, circulaciones, asimilaciones —duraciones y fases de estas duraciones, etc.)” (2004, p. 5, trad. del a.)⁶⁵⁷. Parece que esta forma de enunciar la concepción del ‘cuerpo vivo’ en base a la preponderancia de la repetición en detrimento del movimiento, tiene como consecuencia una concepción del cuerpo como *nexo biológico* en lugar de como *vivido*. De ahí que el movimiento o la gestualidad, si bien es cierto que no deben confundirse con el ritmo, no es menos cierto que si el ritmo es únicamente vinculado a repetición, la consecuencia irremediable es, en definitiva, aquella paradójica ‘tendencia por atribuir a la noción de ritmo un tinte mecánico, ignorando los aspectos orgánicos’, parafraseando a Lefebvre. Con todo, a pesar de que Lefebvre advierte que, si bien “para que haya ritmo, debe haber

⁶⁵⁴ Orig.: « We easily confuse rhythm with movement [*mouvement*], speed, a sequence of movements [*gestes*] or objects (machines, for example). » (Lefebvre 2004, p. 5).

⁶⁵⁵ « [...] we tend to attribute to rhythms a mechanical overtone, brushing aside the organic aspect of rhythmized movements. » (Lefebvre 2004, p. 6).

⁶⁵⁶ « For there to be rhythm, strong times and weak times [...] must appear in a movement. Rhythm therefore brings with it a differentiated time, a qualified duration. » (Lefebvre 2004, p. 78).

⁶⁵⁷ « [...] the rhythms of the body, living or not (respirations, pulses, circulations, assimilations – durations and phases of these durations, etc.). » (Lefebvre 2004, p. 5).

repetición en un movimiento”, no sirve “simplemente cualquier repetición” (*ibid.*, 78, trad. del a.)⁶⁵⁸, los ritmos del cuerpo que para Lefebvre no dejan de estar basados en la repetición. De esta forma, los ritmos así concebidos son para nosotros ritmos biológicos del cuerpo, en el sentido naturalista que precisamente pretendemos evitar en esta tesis. En otras palabras, los ritmos así concebidos pueden ser adjetivados como ‘corporales’, pero no parece justificado su denominación como participio, pues para que el ritmo pueda considerarse corporizado, en el sentido experiencial, debe ser participado por el cuerpo, y no meramente atribuido al cuerpo.

Por otro lado, en su defensa de lo cuantificable, Lefebvre se refiere a los ritmos del cuerpo del propio ritmo-analista de la siguiente forma: “Su cuerpo le sirve como metrónomo” (Lefebvre 2004, p. 19, trad. del a.)⁶⁵⁹. Por un lado, parece concebir el cuerpo y el lenguaje en base a lo sensible y, a la vez, expone la relación entre el mundo y el cuerpo de forma que parece concebirla en términos de lo interior ante lo exterior: “Para captar el ritmo y las polirritmias de una forma sensible, preconceptual pero vívida, es suficiente con mirar cuidadosamente la superficie del mar” (*ibid.*, 79, trad. del a.)⁶⁶⁰, pero sin mencionar en la elaboración que sigue nada que haga indicar que la polirritmia del mar y el cuerpo pudiera ser mejor comprendida estando en el mar, a merced de las olas. Esta sugerencia interpretativa que proponemos se ve refrendada más adelante. En efecto, Lefebvre llega a la conclusión —en dos pasajes diferentes⁶⁶¹— de que el ritmo-analista debe conocer los ritmos en base a experiencias previas, pero a la vez no debe estar involucrado en los ritmos que estudia:

Cuando los ritmos son vividos, no pueden ser analizados. [...] Para analizar un ritmo, uno debe salir de él. La externalidad es necesaria; y con todo, para captar un ritmo uno debe haber sido aprehendido por él, haberse abandonado uno ‘internamente’ a ese tiempo que le ritmificaba (Lefebvre 2004, p. 88, trad. del a.)⁶⁶².

⁶⁵⁸ « For there to be rhythm, there must be repetition in a movement, but not just any repetition. » (Lefebvre 2004, p. 78).

⁶⁵⁹ « His body serves him as a metronome. » (Lefebvre 2004, p.19).

⁶⁶⁰ « To grasp rhythm and polyrhythmias in a sensible, preconceptual but vivid way, it is enough to look carefully at the surface of the sea. » (Lefebvre 2004, p. 79).

⁶⁶¹ Lefebvre adopta en más ocasiones un ejemplo parecido en el que el ritmo-analista podrá apreciar mejor los ritmos urbanos desde un lugar alto como, por ejemplo, un balcón (Lefebvre 2004, pp. 27, 28, 88).

⁶⁶² « When rhythms are lived, they cannot be analysed. [...] In order to analyse a rhythm, one must get outside it. Externality is necessary; and yet in order to grasp a rhythm one must have been grasped by it, have given or abandoned oneself ‘inwardly’ to the time that it rhythmmed. » (Lefebvre 2004, p. 88).

Así, debemos admitir primero que Lefebvre no ofrece dudas en torno a su voluntad de conceder al cuerpo vivido un lugar central en su aproximación a la ritmicidad corporizada⁶⁶³. Sin embargo, este compromiso adolece de concreción por una cuestión que trasciende lo volitivo. El problema es la concepción de partida, y no es tanto que la praxis quede fijada a la teoría —con medidas como que los ritmos no pueden ser analizados desde la propia corporalidad, sino que deben serlo desde el exterior—, sino que la teoría, a pesar de intentar evitar el dualismo cartesiano, sucumbe finalmente a sus epistemologías, lo que se traduce en categorizaciones y ontologías que privilegian lo cuantificable, lo medible.

Recapitulando, mientras Laplantine centra su análisis en las epistemologías sensoriales que permiten el estudio de los ritmos del cuerpo vivido, Lefebvre hace una lectura estructural más bien política y sociológica de los ritmos de la cotidianidad. Lefebvre entiende la ritmicidad del cuerpo en la cotidianidad en gran medida como consecuencia de otros ritmos primigenios, es decir, se encuentra sujeta en gran parte a otros ritmos propios de la socialidad en la que se halla inmerso.

En otras palabras, los ritmos provenientes de otras esferas que afectan a la corporalidad hacen a esta tener una importancia derivada. Esto tiene como consecuencia directa la descentralización de los ritmos de la corporalidad y una dificultad manifiesta para comprenderlo desde la corporización. En otras palabras, para Lefebvre el cuerpo vivido es un centro de atención entre otros, como pueden ser los ritmos políticos o económicos, cuya cadencia si afectan a la corporalidad es porque esta se halla inmersa en una socialidad que está constituida en parte, precisamente, por lo político y lo económico —para Laplantine no habría tal separación estricta, sino un movimiento de traslación de unos modos a otros según la perspectiva. Al fin y al cabo, como enfatiza Laplantine: “El significado es relativo a lo sensible y no al revés, lo político solo adquiere realmente

⁶⁶³ « At no moment have the analysis of rhythms and the rhythmanalytical project lost sight of the body. Not the anatomical or functional body, but the body as polyrhythmic and eurhythmic (in the so-called normal state). As such, the living body has (in general) always been present: a constant reference. The theory of rhythms is founded on the experience and knowledge (*connaissance*) of the body; the concepts derive from this consciousness and this knowledge, simultaneously banal and full of surprises – of the unknown and the misunderstood. » (Lefebvre 2004, p. 67).

significado mediante lo sensible en acción” (Laplantine 2014, p. 84, trad. del a.)⁶⁶⁴. De ahí la importancia de comprender lo social y lo político, desde lo sensible. Así, en la antropología modal lo social y lo político, sufren un cambio de posición, desde el frente al fondo, en un movimiento, que pone en el foco en el cuerpo y el ritmo, materiales de los que están hechos no solo lo social y lo político, sino también precisamente el cine, y que, en el observacional en particular, adquieren centralidad emblemática, como veremos en el próximo y último capítulo.

⁶⁶⁴ « [...] meaning is relative to the sensible and not the other way around, the political only really acquires meaning through the sensible in action. » (Laplantine 2014, p. 84).

CAPÍTULO CINCO: Principios metodológicos para una etnografía corporal, corporizada y rítmica a través del cine observacional

Resumen de los contenidos y estructura

En este capítulo se materializan los desarrollos teóricos de los capítulos previos, es decir, tanto las fundamentaciones de la antropología fenomenológica que ponen en valor la corporización como los argumentos de la antropología modal de Laplantine que relacionan ritmicidad y corporalidad. Todo ello mediante la metodología propia de la antropología visual y sensorial, la etno-filmación. Así, primero profundizaremos en las epistemologías antropológicas mediante la comparación entre los modelos textual y audiovisuales —alternativamente, experiencial, o sensible, siguiendo a Laplantine (2014). Posteriormente, analizaremos las elaboraciones fenomenológicas que sitúan la corporalidad y la ritmicidad en el centro de las prácticas cinematográficas y, en concreto, en la metodología etno-fílmica.

En ambas secciones, y también a lo largo del capítulo, serán centrales las elaboraciones de David MacDougall, uno de los antropólogos visuales más reputados y que mejor han compaginado la producción audiovisual de alta calidad estética y antropológica con una producción escrita, reflexiva e iluminadora con respecto a las relaciones entre el conocimiento textual y el sensible, corporal, sensorial o experiencial. Finalmente, en el tercer epígrafe analizaremos de forma crítica los principios metodológicos del cine observacional, tal como son explicitados por Henley en el trabajo de Lawrence (2020). Es en este subepígrafe donde aprovecharemos para aportar por fin una destilación de las elaboraciones que hemos ido exponiendo a lo largo de la tesis. De esta forma, los desarrollos sobre corporización de la antropología fenomenológica, así como los de ritmicidad corporal de la antropología modal, encuentran su encaje teórico y aplicación práctica en la metodología etno-fílmica de la antropología sensorial o visual que desarrollamos al final del capítulo.

5.1 Epistemologías antropológicas y modelos de conocimiento

Antes de comenzar el análisis mediante los ejes temáticos propuestos, cabe hacer una serie de aclaraciones que MacDougall (1998) deja entrever y que debemos mencionar ahora para hacer uso de ellas en lo que sigue. Nos referimos al debate, y sus ramificaciones, entre los dos modos epistemológicos que reinan en la antropología social y cultural. De esta forma, podemos definir a grandes rasgos dos familias principales epistemológicas; por un lado, el conocimiento empírico/experiencial/práctico y, por otro, el conocimiento teórico/racional/textual. Así presentadas, ambas familias de modalidades epistemológicas parecen dos bloques monolíticos. Sin embargo, debido de las influencias mutuas entre ambas posturas, se dan confluencias entre uno y otro punto de vista —o polos de pensamiento categorial, según Laplantine (2014)⁶⁶⁵. Nos referimos concretamente a que la antropología suele asumir que el conocimiento etnográfico, proveniente de la experiencia del trabajo de campo, es modelado por el conocimiento textual tanto con anterioridad como con posterioridad a su obtención, pues el diseño de la metodología etnográfica requiere una investigación y un diseño previos, así como una elaboración textual posterior —bajo el estilo narrativo-científico específico de la disciplina— a partir de los datos etnográficos recabados. Así, idealmente, la experiencia del encuentro etnográfico es capaz de nutrir la esencia de la elaboración escrita de tal forma que el antropólogo, precisamente en virtud de la información de primera mano recabada en la experiencia etnográfica previa, logra una interpretación cultural del grupo social investigado. De forma recíproca, suele asumirse que el conocimiento textual también se relaciona bidireccionalmente con el conocimiento etnográfico, en el sentido de que aquel es transformado por, y transforma a, este. Sobre el papel, esta correlación entre ambos tipos o modalidades epistemológicas, el conocimiento textual y el experiencial, puede plantearse en paridad. Es decir, con el estatus ontológico del conocimiento adquirido mediante el procedimiento etnográfico, unido a la reciprocidad transformativa de ambos conocimientos, el textual y el etnográfico, se satisfacían de forma suficiente los estándares procedimentales de objetividad en la disciplina.

⁶⁶⁵ Para una explicitación del dualismo dicotómico del pensamiento categorial platónico-cartesiano, véase el subepígrafe 4.1.1 *El pensamiento categorial frente a Spinoza, Mauss y Bastide: una genealogía del cuerpo para la antropología sensorial*.

Precisamente, esta búsqueda de la objetividad hacía que el trabajo de campo se entendiese en parte como una forma de generar conocimiento empírico, una forma de practicar experimentos y testar teorías provenientes del conocimiento textual —como en los experimentos sensoriales de Rivers en los albores de la disciplina⁶⁶⁶. En otras palabras, el potencial del conocimiento experiencial quedaba mermado por una concepción empirista del mismo, fruto de la predominancia del discurso platónico-cartesiano en el sistema onto-epistemológico que estructura el conocimiento teórico y, por tanto, que afecta a lo que la disciplina acepta por conocimiento antropológico. Por tanto, cabe diagnosticar que el conocimiento experiencial, tal como era tratado en la antropología por influencia del conocimiento objetivo, era tratado más bien una modalidad empírica de conocimiento, sin que el etnógrafo pudiese ver satisfecha, en muchos casos, la representación en plenitud corporal, sensorial, experiencial y emocional de las vivencias del trabajo de campo junto a sus colaboradores. Así lo cree MacDougall, quien apunta que el “interés actual [se refiere a finales de los noventa] en la antropología visual” — hoy en día podemos llamarla sensorial’ o, incluso, ‘modal’— está relacionado “con la insatisfacción que sienten los antropólogos con la disparidad entre sus encuentros con la gente ‘viviente’ y los términos en que a menudo se sienten constreñidos a hablar sobre ella” (MacDougall 1998, p. 63, trad. del a.)⁶⁶⁷.

Esta situación en la que el conocimiento logocéntrico y textual derivado del trabajo de textos antropológicos ha sido, y es, una parte indispensable de la generación de conocimiento antropológico, aspecto cuya influencia no ha sido siempre visible o explicitada por la disciplina, es expresada por MacDougall de la siguiente forma: “Al pensar en la antropología, tendemos a olvidar que es creada tanto en las percepciones del trabajo de campo como en la escritura y lectura de textos” (MacDougall 1998, p. 62, trad. del a.)⁶⁶⁸. Por tanto, MacDougall sostiene que, si bien la antropología moderna suele exhibir el conocimiento etnográfico derivado del trabajo de campo como piedra angular del conocimiento antropológico, lo cierto es que no ha reflexionado con suficiente claridad —al menos hasta las diversas oleadas revisionistas de los años ochenta y

⁶⁶⁶ Véase epígrafe 1.1 *Las primeras prácticas etnográficas visuales: la expedición al estrecho de Torres*.

⁶⁶⁷ Orig.: « Today’s interest in visual anthropology may arise from a similar dissatisfaction felt by anthropologists with the disjunction between their encounters with living people and the terms in which they often feel constrained to write about them. » (MacDougall 1998, p. 63).

⁶⁶⁸ « In thinking about anthropology, we are inclined to forget that it is created as much in the insights of fieldwork as in the writing and reading of texts. » (MacDougall 1998, p. 62).

noventa— sobre las limitaciones que la predominancia del conocimiento textual tiene para el conjunto de las prácticas y discursos antropológicos, tanto en sus elaboraciones teóricas como etnográfico-metodológicas. Una vez matizadas estas cuestiones, estamos preparados para abordar los ejes temáticos mencionados, comenzando por las epistemologías antropológicas que dan lugar a modelos en apariencia antagónicos.

Para comenzar cabe destacar que, al igual que esta investigación está articulada desde varias perspectivas (filosófica, antropológica y cinematográfica), la labor etnográfica de David MacDougall también tiene un carácter mestizo. De hecho, el caso de MacDougall recuerda al de François Laplantine; considerado por Howes arquetipo del “pensador híbrido”⁶⁶⁹, si bien con un matiz. Para MacDougall esta fisonomía ‘híbrida’ adquiere un carácter experiencial de diferente tonalidad con respecto a la del francés. Mientras que para Laplantine el encuentro etnográfico ha girado en torno a la corporalidad y el ritmo mediante la generación textual de conocimiento antropológico —lo transformativo en tanto que flexión corporal del lenguaje, así como modalidad no verbal de la conciencia corporizada—, en la producción antropológica de MacDougall lo transformativo en tales encuentros con el mundo se ha venido explorando, desde los años setenta⁶⁷⁰, cámara en mano. Etnógrafo y antropólogo, cineasta y escritor, MacDougall ha venido desarrollando al alimón ambas facetas, inextricablemente ligadas a su condición de antropólogo ‘visual’. Sus prácticas cinematográficas y, sobre todo, sus reflexiones sobre la condición epistemológica que ostentan lo visual y lo sonoro en la práctica etnográfica ponen de manifiesto las dificultades para aprovechar, por parte de la antropología, el potencial epistemológico de la imagen en cuanto experiencia⁶⁷¹.

Como hemos visto a lo largo de la tesis, explicar el difícil encaje de lo visual en la antropología requiere de un continuo ejercicio de adaptación de la perspectiva, pues dependiente de esta se nos muestran u ocultan unas razones u otras, entre las que veremos

⁶⁶⁹ Véase Howes (2014a, p. vii). Debemos entender la primera parte de aquella etiqueta como un recurso retórico pues la actividad académica del francés no se ha caracterizado por meramente ‘pensar’ el mundo, sino precisamente por ir a su encuentro mediante la etnografía, eso sí, informada, esta, no solo antropológica sino también filosóficamente.

⁶⁷⁰ Debuta oficialmente con *To Live with Herds* (1972) como su primer gran trabajo en la antropología visual.

⁶⁷¹ Al hablar del potencial epistemológico de las imágenes, nos referimos al tipo de conocimiento estético y experiencial (corporal, rítmico y sensorial) ofrecido por la imagen —fija o en movimiento— y al sonido —con y sin acompañamiento visual— que puede ser de utilidad para concebir la producción antropológica de imágenes como herramienta metodológica y, por tanto, ir más allá de su tradicional función didáctica, ilustrativa o registradora (MacDougall 1998, p. 63).

las de MacDougall como introducción a sus posturas. Así, en nuestros desarrollos anteriores hemos visto que la antropología moderna —aquella conformada en los años treinta, a partir de Malinowski, hasta la ‘crisis de representación’ de los setenta y ochenta⁶⁷²— se reconfigura y construye a partir del *logos* textual. La predominancia epistemológica de la palabra —que no habría sido un problema grave si se hubiese concebido el lenguaje como sujeto flexivo de estudio, como invita Laplantine (2014), en lugar de como objeto— lleva aparejada una aversión a la imagen calificada, en algunos círculos de la antropología sensorial, como ‘iconofobia’⁶⁷³. Pero la poca o nula predisposición de la disciplina para explorar el potencial experiencial de las imágenes tiene, según MacDougall, además otra vertiente: el academicismo. Este, que por su naturaleza institucional no es fácil que pueda evitar la posición científicista imperante en las ciencias sociales, influenciada hasta los años setenta por el estructuralismo y la semiótica, ha considerado tradicionalmente, según MacDougall, las imágenes (en este caso se refiere, concretamente, a la fotografía) como contenedores que presentan un “exceso” de posibles “significados [...] demasiadas zonas con connotaciones no intencionadas” (MacDougall 1998, p. 68, trad. del a.)⁶⁷⁴. De esta forma, más allá de “las grandes diferencias ontológicas” entre la antropología escrita y la visual, con “sus diferentes formas de construir significado”, para MacDougall, el “contraste significativo” entre ambas está en la susceptibilidad que presentan los significados generados en una y otra ante su “control” por parte del sistema académico (*idem*, trad. del a.)⁶⁷⁵. En otras palabras, MacDougall (*ibid.*, 63-72) entiende que la preferencia académica por el conocimiento textual ante el conocimiento sensorial se debe, en gran parte, a la dificultad para traducir e interpretar en palabras la multitud de significados presentes en las imágenes. Es decir, la textualización de la imagen —con la consiguiente omisión de sus aspectos corporales y sensoriales— mediante herramientas como la semiótica, no sería sino una forma de control ante la ambigüedad de las imágenes.

⁶⁷² Véase Clifford y Marcus (1986).

⁶⁷³ Taylor (1996) en su famoso artículo *Iconophobia*.

⁶⁷⁴ Orig.: « The photograph, as Pinney puts it, ‘contains too many meanings’. Whatever its ‘obvious’ meaning (what Barthes called *studium*), there is too much excess meaning and, as distinct from written description, too many unintended sites of connotation. » (MacDougall 1998, p. 68).

⁶⁷⁵ Orig.: « [...] a significant contrast between the written and the visual in anthropology may therefore lie not in their very great ontological differences, nor even in their very different ways of constructing meaning, but in their control of meaning. » (MacDougall 1998, p. 68).

Si bien estamos de acuerdo en que una de las causas que pueden explicar la difícil relación entre unas imágenes con significados cambiantes, evasivos, y una antropología que prima la estabilidad y la certidumbre semántica, acogiendo a la seguridad del texto en su configuración moderna, pueden ser los sistemas de control favorecidos y transmitidos por el academicismo, esta tesis viene sosteniendo, en consonancia con Laplantine, que la causa ulterior para la existencia de estos mecanismos de control está en el sistema onto-epistemológico platónico-cartesiano. Como hemos visto en Laplantine (2014), concebir las imágenes como contenedores o vehículos para la transmisión de información presenta múltiples inconvenientes: principalmente, pero no sólo, desatender a las trazas experienciales, sensoriales y rítmicas presentes en la imagen resultado de la corporalidad tanto del sujeto representado como del antropólogo. Estos aspectos, repudiados por el objetivismo por pertenecer al ámbito de lo subjetivo, son hoy en día no solo aceptados como evidencias de la intersubjetividad corporizada de la actividad etnográfica, sino que además son abrazados como guías conceptuales hacia una reformulación que atañe a los procesos metodológicos de la etnografía.

Esta reformulación, que implica la plena aceptación de las herramientas audiovisuales y tecnológicas disponibles, supone, por tanto, la apertura de la antropología hacia un horizonte de expresividad artística y estética —lo que está comprendido en una reformulación de las epistemologías de la disciplina de mayor alcance que incluye posibilidades e influencias provenientes de la filosofía, la estética, teoría del cine, estudios del deporte, la neurociencia, entre muchas otras, como hemos visto que muestra Pink (2015). Estas nuevas concepciones, que se pueden asumir bajo la rúbrica de ‘antropología sensorial’ o incluso ‘antropología modal’, no están necesariamente en contra de concepciones pasadas, al menos no lo pretende así esta tesis⁶⁷⁶. Sin embargo, como MacDougall apunta, sí pueden haber surgido, en parte, como reacción al logocentrismo amparado e incluso fomentado por el mencionado academicismo científico:

Una generación de antropólogos ha crecido con una visión diferente del cine y sus posibilidades. Sus vidas han estado profundamente marcadas por el cine

⁶⁷⁶ En línea con Laplantine (2014) y las perspectivas fenomenológicas en la antropología, no se pretende una enmienda a la totalidad, sino una flexibilización del sistema onto-epistemológico que reconozca que diversos modos de conocer y relacionarse con el mundo, incluso los considerados puramente intelectuales como la teorización y la abstracción lógica, tienen como suelo, y primera perspectiva, epistemologías que son ineludiblemente corporizadas.

narrativo [...]. Como resultado, tienen poca paciencia con la arrogancia y la pobreza intelectual de la típica película educativa o la esterilidad de gran parte del material filmado para investigación [...] cuestionando simultáneamente la autoridad de los textos antropológicos —sus ángulos muertos y elisiones, sus pretensiones de hablar en nombre de otros, sus nociones de realidad etnográfica (MacDougall 1998, p. 67, trad. del a.)⁶⁷⁷.

Como se puede intuir, MacDougall encarnó —ya en su madurez, y lo sigue haciendo, como veremos en *The Corporeal Image* (2006)— la voz de una generación de ‘jóvenes antropólogos’ que, en una disciplina cuyas epistemologías él mismo ha ayudado a desbordar, empezaron a ver en el cine, durante el cambio de siglo, una alternativa epistemológica más fluida, menos rígida, “capaz de producir construcciones complejas de la experiencia social de los individuos”, un cine que “en muchos casos trata exactamente sobre aquellos sujetos que la antropología, según parece, ha fracasado en asumir” (MacDougall 1998, p. 67, trad. del a.)⁶⁷⁸. Una vez atisbada su postura sobre la pertinencia del cine para la antropología, ¿cómo elabora exactamente MacDougall el encaje epistemológico de la práctica del cine en la práctica etnográfica?

Pues bien, para responder a la pregunta debemos tomar como punto de partida el debate mencionado en la introducción de este capítulo en torno a las dos modalidades de conocer que conviven en la antropología, el conocimiento experiencial y el conocimiento textual. Con respecto a este debate, la aportación de MacDougall no destaca por identificar las diferencias entre las dos formas principales de conocer que nutren el conocimiento antropológico —entendido este como la confluencia entre el conocimiento experiencial derivado del trabajo de campo y el conocimiento textual (teórico) producto de la lectura y elaboración de textos antropológicos—, sino en analizar en profundidad cómo se interrelacionan. A partir de ello, MacDougall advierte una serie de consecuencias teóricas, pero sobre todo prácticas, en relación con el estatus y visibilidad de ambas modalidades, la sensible o experiencial y la textual, respectivamente, una corporizada,

⁶⁷⁷ « [...] a generation of anthropologists has now grown up with a different view of film and its possibilities. Their lives have been deeply touched by the narrative cinema [...] As a result, they have little patience with the arrogance and intellectual poverty of the traditional educational film or the sterility of much research footage [...] simultaneously questioning the authority of anthropological texts —their blind spots and elisions, their claims to speak for others, their concepts of ethnographic reality. » (MacDougall 1998, p. 67).

⁶⁷⁸ Orig.: « They know that the fictional cinema is capable of producing complex constructions of the social experience of individuals, and they recognize that in many cases it deals with exactly those subjects that anthropology has seemingly failed to take up. » (MacDougall 1998, p. 67).

sensorialmente afinada, situada en el mundo de la vida, y otra capaz de alcanzar un conocimiento abstracto y teórico de alta complejidad, pero, al fin y al cabo, puramente intelectual. Por ello, ambas modalidades, la lingüística y la que va más-allá-del-lenguaje, no son incompatibles o excluyentes, sino que, en sus diferencias, se complementan.

Desde una perspectiva filosófica, puede interpretarse que en las diferencias epistemológicas entre el conocimiento empírico/experiencial/práctico y el conocimiento teórico/racional/textual yace un debate ontológico que atañe directamente a la naturaleza de los diferentes métodos que los antropólogos emplean para explicar el mundo de la vida, un debate que alcanza, en última instancia, a la posibilidad misma de explicación científico-objetiva de la cultura y el individuo⁶⁷⁹. Con ello no nos referimos ahora a la clásica tensión entre los dos modelos de conocimiento mencionados en la introducción de este capítulo, sino más bien a una derivación de esta. Al igual que en el debate anterior, este otro, interrelacionado como veremos con aquel, tiene casillas de salida que, a pesar de ser antagónicas por definición, presentan procesos internos tan interrelacionados que, de una forma u otra, ambos modelos se necesitan e incluso se retroalimentan. Presentado de forma simple, un modelo intenta dar explicación a lo colectivo a partir de generalizaciones teóricas previamente cotejadas mediante la observación sistemática de la experiencia individual, mientras el otro modelo lo intenta en la dirección contraria, es decir, sin rechazar el conocimiento textual o teórico, su casilla de salida es la experiencia individual y si acaso, mediante su cotejo, derivar de esa experiencia una serie de generalidades o explicaciones que puedan aplicarse a un colectivo (a una cultura) así como al individuo.

En otras palabras, la primera postura prefiere partir desde la casilla del conocimiento textual, a partir de una noción generalista, como por ejemplo la de ‘cultura’, en dirección al conocimiento empírico/experiencial, donde tratar de hallar cómo la cultura se sustancia en el sujeto y donde, en todo caso, puede testarse el conocimiento textual y teórico. La segunda postura, por el contrario, prefiere comenzar por la explicación de la experiencia del sujeto investigado para, a partir de ella, derivar una serie de explicaciones generales que puedan explicar tanto lo individual como lo colectivo. Es decir, si el primer modelo prioriza el conocimiento textual y teórico como principio y final del conocimiento

⁶⁷⁹ Para una exploración sobre las condiciones de posibilidad del conocimiento, véase el segundo capítulo, particularmente, 2.1.1 *Breve aproximación a la fenomenología desde la antropología*.

antropológico en general, el segundo modelo sirviéndose del conocimiento textual y antropológico, antepone el conocimiento empírico/experiencial producido en la etnografía como principio y, en ocasiones, final de la posibilidad de conocimiento. Y, sin embargo, como advierte MacDougall en boca de Edward Sapir, siempre encontramos un desajuste notable entre las explicaciones culturales (colectivas) a la hora de explicar la conducta individual (en cierta forma, psicológica), es decir, la experiencia del sujeto:

Sapir no solo señaló el incómodo hueco entre las explicaciones culturales y psicológicas sobre el comportamiento humano, sino que también cuestionó la excesiva confianza que los antropólogos otorgaban al concepto de cultura a la hora de comprender la experiencia del individuo (MacDougall 1998, p. 62, trad. del a.)⁶⁸⁰.

Si bien MacDougall no enmarca de forma explícita las diferencias entre las explicaciones psicológicas (individuales o subjetivas) y culturales (generales u objetivas) en el debate entre conocimiento experiencial/práctico y el teórico/textual, parece correcto interpretar esas diferencias en este marco que venimos proponiendo. En otras palabras, en la antropología, que se nutre de la experiencia individual mediante la etnografía, mientras la elevación a nivel de generalidad de la explicación no ofrece demasiados problemas, pues el conocimiento teórico/racional en sí ofrece solo dificultades lógico-formales, este, a la hora de emprender el camino de vuelta, suele encontrar mejor explicación de lo individual a través de la explicación psicológica o subjetiva (voluntad, deseos, intereses, etc.) en lugar de la explicación cultural que el propio proceso epistemológico de la disciplina ha generado. Por el contrario, la explicación de lo colectivo sí que suele encontrar mejor ajuste explicativo mediante lo cultural que a través de lo psicológico y, sin embargo, esto parecería más bien una tarea para la sociología en lugar de la antropología.

Por tanto, la contradicción en el núcleo de la antropología estriba en que partiendo del conocimiento textual y la explicación cultural (colectiva) es difícil poder explicar al individuo mediante el conocimiento experiencial y, sin embargo, este se toma por el

⁶⁸⁰ « Sapir not only drew attention to the uncomfortable gap between cultural and psychological explanations of human behavior but also questioned the undue reliance anthropologists placed upon the concept of culture in understanding the experience of the individual. » (MacDougall 1998, p. 62).

origen del conocimiento antropológico. Pues bien, esta aparente contradicción da lugar según MacDougall a ‘dos antropologías’ —una de las cuales se mostrará más predispuesta a explorar el potencial epistemológico de la práctica cinematográfica:

Se podría argumentar incluso que hay dos antropologías —una ampliamente expresada en la literatura y otra en gran medida inexpressada. Estas dos percepciones no están necesariamente en conflicto, pero son tan diferentes en las cualidades que aprehenden, y aun así tan cercanamente entrelazadas, como para crear cierta perplejidad en la mente del investigador (MacDougall 1998, p. 62, trad. del a.)⁶⁸¹.

Así, los dos modos de conocer mencionados —el textual/antropológico (generado textualmente a partir del trabajo de campo y la lectura de textos etnográficos y antropológicos) y el conocimiento obtenible mediante el trabajo de campo, es decir, empírico o experiencial (lo que ya hemos señalado que puede ser visto como una distinción dicotómica en sí misma)— pueden ser concebidos como dos posturas antagónicas en tensión dentro de la disciplina. Pero antes de matizar una serie de cuestiones importantes sobre el planteamiento binario de MacDougall, veamos qué términos emplea para referir ambas antropologías:

La primera es la antropología de la cultura vista como ordenada, limitante y generalizante. Está en gran medida interesada por las continuidades consensuales y sistemáticas de las vidas de las personas. La segunda es la antropología de la cultura vista como fértil, elaboradora y liberadora. Esta ve la cultura como más restringida en su influencia sobre los individuos, proveyendo en su lugar los modos mediante los cuales se entrelazan significados y un sentido del yo con características más ampliamente compartidas de la vida social. Su punto de partida, y su preocupación, está en cómo la cultura es vivida por aquellos que, a la postre, la encarnan y recrean para ellos mismos (MacDougall 1998, p. 62, trad. del a.)⁶⁸².

⁶⁸¹ « One might even say that there are two anthropologies —one amply expressed in the literature and one largely unexpressed. The two perceptions are not necessarily in conflict, but they are so different in the qualities they apprehend, and yet so closely intertwined, as to create some perplexity about anthropology itself in the mind of the researcher. » (MacDougall 1998, p. 62).

⁶⁸² « The first is the anthropology of culture viewed as ordered, limiting, and pervasive. It is largely concerned with the consensual and systematic continuities in people's lives. The second is the anthropology of culture viewed as fertile, elaborative, and liberating. It sees culture as more restricted in its influence upon individuals, providing rather the means by which they weave meaning and a sense of self into more

Visto como MacDougall establece la distinción entre las dos concepciones de la antropología, advertimos, en virtud del análisis laplantiano visto en un capítulo anterior, una serie de paradojas. Por un lado, pese a exponer que ambas concepciones de la antropología ‘no están necesariamente en conflicto’, el autor no parece querer evitar un enfrentamiento pretendidamente antagónico. Tal vez en un tic del pensamiento categorial descrito por Laplantine (2014), el autor, en su formar de exhibirlas hiperbólicamente, crea dos antropologías sin matices, monolíticas, enfrentadas como categorías, conducta aparentemente común, en la antropología tal y como es descrita por MacDougall y que el propio busca desacreditar. Por otro lado, aunque concordamos que si los conocimientos textual y experiencial no están en conflicto más a menudo puede deberse a la predominancia del primero (derivado de epistemologías textuales) sobre el segundo (generado por el conocimiento experiencial) —extremo apenas sugerido por MacDougall pero que hemos de sobra argumentado en capítulos previos—, nos gustaría apuntar que nos parece contraproducente admitir que, de los dos modos epistemológicos, textual y experiencial, surjan sendas antropologías y, menos aún, que estas sean antagónicas o necesariamente excluyentes.

Dicho de otro modo, no admitimos un modelo epistemológico bipolar para la antropología en que el conocimiento textual/verbal y el experiencial/corporal/sensorial no se necesiten el uno al otro, como si, de hecho, ambas modalidades no se apareciesen inextricablemente imbricadas en un mundo de la vida compartido entre, y conformado por, el colaborador en el campo de trabajo y el etnógrafo y/o realizador. Es decir, puede haber dos modelos epistemológicos o de conocimiento, uno ‘textual/racional/teórico’ y otro ‘experiencial/empírica/etnográfico’, que den lugar, no a dos antropologías, sino a modos antropológicos con cualidades diversas. En definitiva, puede haber dos modelos epistemológicos, pero no dos antropologías. Y, con todo, sí puede haber, a su vez, dos modos antropológicos: el etnógrafo o realizador audiovisual solo parece una forma provisional, un modo efímero de ser-en-el-mundo para el antropólogo, ya que después, y antes, de estar en el campo de trabajo debe transmutarse y encarnar, cíclicamente, una vez más, la que es considerada su *forma* última, aquella de antropólogo y teorizador. Es

broadly shared characteristics of social life. Its starting point, and its concern, is how culture is lived by those who, in the end, embody and re-create it for themselves. » (MacDougall 1998, p. 62).

decir, aceptamos que el sistema onto-epistemológico racionalista dominante —generador de un tipo de formulación del pensamiento descrito por Laplantine (2014) como categorial, explicado en un capítulo anterior⁶⁸³— se encuentra representado en la primera antropología descrita por MacDougall.

Sin considerarla, por tanto, un modelo de antropología en sí sino más bien un modo antropológico, este, que corresponde con la concepción antropológica que MacDougall describe como encorsetada por las epistemologías textuales, presenta las conductas individuales como subsumidas en una estructura de socialidad referida como ‘cultura’. Teniendo en cuenta las nuevas premisas, optamos por admitir que el modo —y no el modelo— antropológico textual predominante hace que el “proyecto antropológico” haya girado en torno a la “búsqueda de homogeneidades en sus objetos de estudio”, de forma que las particularidades o “idiosincrasias” así como los “detalles” considerados “irrelevantes” han sido recurrentemente “eliminados” del objeto antropológico (MacDougall 1998, p. 68, trad. del a.)⁶⁸⁴. Esta ‘búsqueda de homogeneidades’ ya hemos visto, en palabras de Laplantine, que ocasiona un ‘aumento de la exactitud en detrimento de la precisión’ (2014, p. 18). Por ello, la explicación causal del individuo, en términos de cultura, tiene como contraparte que los deseos, las emociones, la sensorialidad o el cuerpo, que modelan tanto la cultura como las conductas individuales, así como son modelados por aquella y por estas, quedan relegados como objetos de atención antropológica y, por tanto, etnográfica. Por tanto, si bien aquí no compartimos la aproximación dicotómica⁶⁸⁵ a estas dos concepciones de la antropología, sus conclusiones, convertidas ahora en modos antropológicos, nos sirven, en definitiva, para explorar no una concepción de la antropología que antepone el conocimiento experiencial al textual, sino una modalidad, la experiencial, que ofrece un terreno más fértil para la elaboración del cine sensorial como metodología etnográfica.

⁶⁸³ Véase 4.1.1 *El pensamiento categorial frente a Spinoza, Mauss y Bastide: una genealogía del cuerpo para la antropología sensorial*.

⁶⁸⁴ Orig.: « Anthropology’s Project [...] has been to find homogeneities in its objects of study, and one of its ways of achieving this has been to strip these objects of study of what it regards as idiosyncrasies and irrelevant data. Anthropology ‘makes sense’ partly through elimination [...]. » (MacDougall 1998, p. 68).

⁶⁸⁵ La forma en que MacDougall establece un antagonismo entre las supuestas dos antropologías debe comprenderse en el contexto de su trayectoria como antropólogo y etnógrafo. Debemos entender su formulación dicotómica a la luz de la historicidad de su labor como antropólogo visual y realizador etnográfico. Así, su experiencia de primera mano, en las tres últimas décadas, le otorga una amplia visión de los cambios de paradigma acontecidos (y que su trabajo ha contribuido a facilitar), lo que es necesario tener en cuenta para comprender la aparente radicalidad de su postura.

En su lugar, MacDougall advierte que hay una segunda antropología —un segundo modo antropológico— con una actitud alternativa. MacDougall asimila esta segunda antropología con la antropología visual, cuya actitud más ‘abierta’ —que la del medio escrito— es inherente a la propia producción cinematográfica de significados —aquí, al usar al término ‘cine’, y todas sus derivaciones léxicas, nos estamos refiriendo, salvo matización explícita, al cine etnográfico en general, en su función documental en sentido amplio⁶⁸⁶. Esto no quiere decir que los significados en el cine etnográfico no sigan siendo susceptibles, hasta cierto grado, de control semántico mediante el encuadre, el punto de vista o el montaje, entre otros aspectos. Pero, por la forma en que los significados cinematográficos desbordan los análisis semióticos, la relación entre los significados potenciales de los significantes verbales o lingüísticos y los significantes indexados en las imágenes merece, aunque sin extendernos, cierta atención.

La naturaleza de los significados cinematográficos, así como sus procesos generativos, son muy diferentes a su contraparte en el medio escrito. Mientras en el lenguaje escrito el significante es de naturaleza exclusivamente simbólica, el horizonte de posibles simbolismos de las imágenes proviene directamente de significantes indiciarios de aquello que estuvo delante de la cámara —en el cine analógico y digital que prescinda de efectos virtuales. De la naturaleza indiciaria de las imágenes fotográfica y cinematográfica proviene no solo su poder de seducción, así como los correspondientes desencantos, sino también su potencial como modo de representación de la experiencia y, a su vez, como modo de experiencia en sí. Pero vayamos por partes.

Por un lado, el cine no es solo un medio que contiene un desasosegante ‘exceso’ de significados para el antropólogo de la primera antropología que refería MacDougall —para nosotros, llanamente, un modo o actitud antropológica. Según MacDougall, el cine está ‘pesadamente codificado de diversas formas’ y, a su vez, presenta ‘propiedades analógicas y no-codificadas’ que plantean ciertas amenazas para el discurso antropológico (1998). En un cine concebido como un acto de comunicación, un encuadre

⁶⁸⁶ Por función documental, entendemos una metodología de producción que, sin evitar de forma dogmática ciertos elementos considerados clásicamente como propios de la ficción o incluso del cine puramente experimental —y en ocasiones abrazándolos—, asume una relación ética y ontológica con lo real basada en una ‘estética de autenticidad’. Para un análisis fenomenológico entre documental y ficción desde el punto de la experiencia perceptiva del espectador véase Sobchack (1999), en dónde la autora establece una gradación flexible entre ficción y documental según los modos variables, y en ocasiones simultáneos, en que un espectador puede aprehender los diversos elementos de ficción o documental percibidos en un trabajo audiovisual.

puede contener numerosos elementos irrelevantes o, lo que es peor, indeseados, para el mensaje. En palabras de MacDougall: “El fondo también está ahí, ofreciendo una gama de detalles adicionales, no conscientemente intencionados, que pueden conducir a cualquier lado” ajeno al “objetivo del autor” (MacDougall 1998, p. 69, trad. del a.)⁶⁸⁷. Mientras en el texto cualquier elemento indeseable o considerado irrelevante puede ser omitido en la descripción, un documental etnográfico ‘tendría dificultades’ en hacerlo sin eliminar también parte del ‘sujeto intencionado por el antropólogo’ visual (*idem*). Por ello, a pesar de los esfuerzos de “fotógrafos y cineastas” por “controlar muchos aspectos de cómo las audiencias interpretan las imágenes mediante la selección, encuadre y contextualización”, estas “parecen tener vida propia” (*idem*, trad. del a.)⁶⁸⁸.

Por otro lado, las diferencias entre la imagen y el texto no solo atañen a la susceptibilidad de los significados en cuanto a su control, sino también a la naturaleza onto-epistemológica de su relación con lo real. Según MacDougall, “las imágenes y los textos escritos no solo nos cuentan cosas de forma diferente, sino que nos cuentan cosas diferentes (1998, p. 257, trad. del a.)⁶⁸⁹. En cuanto a la forma de ‘contar’, ambos medios pueden tener una capacidad equiparable para evocar, seducir o hacernos reflexionar, rememorar, imaginar y pensar de forma concreta o abstracta, pues tanto el texto como la imagen apelan, si bien por canales diferentes que ahora comentaremos, tanto a la imaginación y la empatía del receptor como a la reflexión intelectual e incluso al pensamiento sensible-corporal que refería Laplantine (2014). La posibilidad de apertura hacia estas ontologías, que son modos epistemológicos, depende de la sensibilidad, conocimientos y experiencias vividas por parte del receptor, así como de su actitud momentánea. A su vez, en gran medida, esta apertura epistemológica también depende del formato textual o visual en cuestión. Así, un poema puede evocar sensorialmente tanto o más que una película para un espectador que esté en una actitud sensible, mientras que un documental explicativo puede desencadenar una profunda reflexión filosófica, tanto o más que una prosa expositiva, en un espectador en actitud idónea. Es decir, se puede decir que ambos, el texto y la imagen, para operar en esos modos onto-epistemológicos, se

⁶⁸⁷ « But the ground is there as well, offering a range of further details, not consciously intended, that may lead anywhere [...] [away] from the author’s purpose. » (MacDougall 1998, p. 69).

⁶⁸⁸ Orig.: « Photographers and filmmakers, of course, continually [...] do control many aspects of how audiences interpret images, by means of selection, framing, and contextualization. » (MacDougall 1998, p. 69).

⁶⁸⁹ « Images and written texts not only tell us things differently, they tell us different things. » (MacDougall 1998, p. 257).

sirven tanto del conocimiento por familiaridad como del conocimiento descriptivo —en la diferencia establecido por Russell (1910/11) y asimilada por MacDougall (1998)—, si bien éstos tienen pesos diferentes en aquellos, aspecto que comentaremos previa análisis entre el conocimiento por familiaridad (o no verbal), el conocimiento descriptivo y el conocimiento verbal.

Russell se refiere al conocimiento por familiaridad como la “relación cognitiva directa con el objeto”, es decir, la “conciencia del objeto mismo” sin que haya “juicio [o valoración]” por parte del sujeto —mientras que en la relación en dirección “inversa” entre objeto y sujeto, el autor habla de “presentación en la conciencia” (Russell 1910/11, p. 108, trad. del a.)⁶⁹⁰. Es decir, el conocimiento por familiaridad es, para Russell, un tipo de conocimiento fundacional porque no depende del conocimiento derivado de alguna otra verdad, sino de la familiaridad que uno tenga con el objeto en sí, o con propiedades o hechos del objeto. En cambio, el conocimiento por descripción depende de Por su parte, en su analogía entre conocimiento por descripción y por familiaridad y, respectivamente, las epistemologías escritas y audiovisuales, MacDougall señala que “aunque nuestra comprensión siempre está influenciada por el contexto [...] las películas nos presentan con algunas de las características de la familiaridad mientras que las descripciones verbales no lo hacen” (MacDougall 1998, p. 79, trad. del a.)⁶⁹¹. Así, MacDougall sostiene que “la distinción de Russell presenta un interesante paralelismo con la especificidad de los objetos en las películas” —esto es, la mencionada relación de las imágenes con sus referentes particulares y concretos— a diferencia de “la generalidad del lenguaje” —que MacDougall asimila como parte del conocimiento por descripción a pesar de que Russell no lo explicita— lo que pone en valor “algunas de las cualidades experienciales del cine frente a otras más abstractamente codificadas” (*ibid.*, 78, trad. del a.)⁶⁹².

⁶⁹⁰ Orig.: « I say that I am acquainted with an object when I have a direct cognitive relation to that object, i.e., when I am directly aware of the object itself. When I speak of a cognitive relation here, I do not mean the sort of relation which constitutes judgment, but the sort which constitutes presentation. In fact, I think the relation of subject and object which I call acquaintance is simply the converse of the relation of object and subject which constitutes presentation. » (Russell 1910/11, p. 108).

⁶⁹¹ « Although our understanding is always influenced by context [...] films present us with some of the characteristics of acquaintance that verbal descriptions do not. » (MacDougall 1998, p. 77).

⁶⁹² Orig.: « [...] Russell's distinction presents an interesting parallel to the specificity of objects in film in contrast with the generality of the language that stands for them in written texts. [...] the concept of acquaintance is at least useful in distinguishing some of the more experiential qualities of films from the more abstractly coded ones [...]. » (MacDougall 1998, p. 78).

Cabe matizar, por tanto, que mientras el conocimiento por familiaridad puede ser asimilado con el conocimiento no verbal o prelingüístico —en el sentido de no ser representacional—, en el caso del conocimiento descriptivo su asimilación con el conocimiento verbal es un poco más intrincado, pues el conocimiento verbal y el descriptivo, si bien están estrechamente relacionados, no son lo mismo. Es cierto que ambos se basan en el lenguaje, pero mientras el conocimiento verbal es una flexión corporal del lenguaje, el conocimiento descriptivo es puramente lingüístico (simbólico). Por su parte, el conocimiento por familiaridad es, por definición, un tipo de conocimiento no verbal, es decir, sensacional y sensorial, corporal y corporizado. Por tanto, el conocimiento descriptivo, al ser puramente lingüístico o simbólico, entonces es asimilable directamente, y a su vez, al conocimiento textual y, solo de forma indirecta, o en segundo orden, al conocimiento sensible o experiencial. Mientras, el conocimiento por familiaridad, al ser corporal y sensacional, es asimilable directamente al conocimiento experiencial y, solo de forma indirecta, o en segundo orden, al conocimiento textual.

Con todo, las epistemologías descriptiva, textual y verbal son capaces de provocar una respuesta sensorial y corporal en el lector, equiparable a la del conocimiento por familiaridad, aunque sea en segundo orden, mientras que las epistemologías sensacionales, corporales y por familiaridad, son capaces de provocar pensamiento lingüístico, aunque sea en segundo orden, equiparable al del conocimiento por descripción. De hecho, en línea con los argumentos esgrimidos por Laplantine (2014) en cuanto a la utilización del lenguaje para un pensamiento modal o sensible y, por tanto, para una mayor precisión desde un punto de vista experiencial o fenomenológico, se podría hablar, otra vez, de modos en lugar de órdenes. Así, mientras la noción de orden denota estatismo mediante la fijación del objeto, la noción de modo se presenta más fluida y dinámica, más precisa con respecto a la forma alternativa y, en ocasiones simultánea, en que se produce la co-constitución sucesiva de objetos emanados de la obra, ya sea literaria o audiovisual, y que se aparecen en nuestra conciencia corporizada.

Así, una vez vistas las diferencias entre el conocimiento descriptivo y por familiaridad, y el conocimiento verbal y no verbal, podemos ponerlas, primero, en relación con el texto y la imagen en movimiento y, posteriormente, con el conocimiento textual y el conocimiento sensible o experiencial que antes veníamos analizando en relación con los dos modos antropológicos derivados del análisis de MacDougall sobre

las ‘dos antropologías’. Este trayecto nos permitirá desarrollar, primero, un marco general de posibilidades epistemológicas para las metodologías etno-fílmicas y, a continuación, identificar y elaborar específicamente las epistemologías corporales.

5.1.1 El conocimiento etno-fílmico en el marco epistemológico textual de la antropología

Para empezar, en el caso de la imagen en movimiento, esta basa gran parte de su habilidad epistemológica para ofrecer un objeto al espectador, el cual es co-constituido por este mediante el conocimiento por familiaridad o no verbal. A su vez, la imagen en movimiento no se relaciona con el espectador mediante el conocimiento por descripción, aunque sí mediante el conocimiento verbal, pues este, si por definición indicábamos que es corporal, también es, por tanto, susceptible de ser considerado un tipo de conocimiento por familiaridad presente en el cine —mediante el cuerpo que habla, verbal y no verbalmente, en su representación cinematográfica. El texto, por su parte, ofrece un objeto al espectador, en un primer modo, mediante el conocimiento por descripción, para que este lo co-constituya mediante modo alternativo en un tipo de conocimiento por familiaridad.

Por tanto, ambos, texto e imagen, pueden evocar, en primera modalidad, pensamientos complejos y concretos propios del conocimiento por descripción y verbal, si bien el primero mediante la vía simbólica o descriptiva, mientras que el segundo lo hace mediante la vía indiciaria además de la verbal y la no verbal. A su vez, ambos pueden evocar una respuesta corporal y sensorial en el lector o espectador, si bien el texto y el verbo mediante la vía simbólica, en primer modo, y por familiaridad, de modo alternativo; mientras que el cine puede evocar el cuerpo y la sensorialidad de la experiencia mediante la vía indiciaria, en primer modo, además de la simbólica, en segundo modo. En definitiva, la gran diferencia entre el texto y la imagen en la generación de conocimiento antropológico estriba en el peso epistemológico que cada modalidad es capaz de ofrecer con mayor idoneidad. Por ello, el cine con su conocimiento por familiaridad, más capaz de alcanzar el conocimiento no verbal, sensacional y corporal en primer modo perceptivo, encuentra un terreno más fértil en el modo antropológico experiencial descrito por MacDougall como una segunda antropología alternativa, la antropología visual que en esta tesis consideramos una forma primigenia de antropología sensorial. Así, la puesta en

valor del cine como herramienta etnográfica para una metodología sensorial y corporal y corporizada que ofrezca una generación de conocimiento antropológico alternativa, supone, en palabras de MacDougall:

Cuestionar las implicaciones de la orientación dominante hacia lo verbal en la antropología, y simultáneamente explorar comprensiones que puedan estar disponibles y ser comunicables solo de forma no verbal. Esto significa concebir un pensamiento antropológico basado en imagen-y-secuencia distinto del pensamiento antropológico basado en palabra-y-oración (MacDougall 1998, p. 63, trad. del a.)⁶⁹³.

Si en lugar de adjetivar el pensamiento como imagen-secuencia preferimos emplear los términos pensamiento ‘sensible o modal’, sugeridos por Laplantine, es porque precisamente, para una antropología modal o de lo sensible, pretendemos evitar un enfrentamiento dicotómico con el pensamiento palabra-oración. Sean cuales sean las áreas y redes neuronales por las que fluyen tanto el lenguaje como las sensaciones, lo cierto es que, en la experiencia, ambas modalidades de pensamiento se nos dan en un fluir en continua transformación en lugar de en estancias. Por tanto, concebir las diferentes formas de pensamiento como modos o flexiones de la conciencia, en lugar de como estructuras rígidas, puede llevarnos a una comprensión más adecuada en torno a las cualidades experienciales del cine, cuyo valor para la etnografía y la antropología MacDougall pretende mostrar.

MacDougall insiste, por otro lado, en que mientras la “teorización antropológica no presta demasiada atención a re-crear el conocimiento por familiaridad” —siendo este tipo de conocimiento uno de los “aspectos clave del trabajo de campo”— la práctica del cine, por su parte, presenta potencial para ofrecer un conocimiento antropológico que “no es meramente el producto de una reflexión sobre la experiencia [etnográfica] sino que necesariamente *incluye* la experiencia [en sí]” (MacDougall 1998, pp. 78-79, trad. del a.)⁶⁹⁴. Es decir, desde esta perspectiva, o en esta actitud, el conocimiento por

⁶⁹³ « This means questioning the implications of anthropology’s dominant orientation toward the verbal, and simultaneously exploring understandings that may be available and communicable only in nonverbal form. It means conceiving of an image-and-sequence-based anthropological thought as distinct from a word-and-sentence-based anthropological thought. » (MacDougall 1998, p. 63).

⁶⁹⁴ Orig.: « Anthropological theory does not pay much attention to re-creating knowledge by acquaintance, although this is obviously a key aspect of fieldwork. » (MacDougall 1998, p. 78). Y continúa en la siguiente

familiaridad no solo es reconocido como primordial en las prácticas experienciales tanto etnográfica como etno-fílmica, sino que también debe considerarse que, “en parte, la experiencia *es* el conocimiento”, de forma que ese tipo de conocimiento experiencial por familiaridad es “*relacional* en lugar de un objeto en sí mismo” (*ibid.*, 79, trad. del a.)⁶⁹⁵.

En otras palabras, esta naturaleza relacional, en lugar de objetual, del conocimiento por familiaridad hace que, correlativamente, los objetos antropológicos iluminados por el conocimiento por familiaridad comparezcan más bien como nexos relacionales de significados en lugar de objetos definidos, como sería el caso si exponemos esos objetos al conocimiento por descripción. De ahí, se puede inferir que este tipo de conocimiento por familiaridad —en que, en parte, se basan las epistemologías experienciales, ya sea el trabajo de campo o el uso del cine observacional como modalidad epistemológica— hace que determinados objetos antropológicos muestren sus propiedades experienciales, perceptivas, corporales o de *performance* más adecuadamente, al menos en primera instancia, que sus propiedades simbólicas, semióticas o culturales; sin que ello sea óbice para, en segunda instancia, aproximarnos a estas últimas mediante el conocimiento por descripción.

La postura de MacDougall no quiere decir que, dada la naturaleza relacional del conocimiento por familiaridad debamos dejar de concebir la existencia de aquellos objetos antropológicos que muestren de forma menos adecuada sus propiedades simbólicas o semióticas. Sino que, debido a que cierto tipo de objetos antropológicos —tales como, por ejemplo, la postura, el gesto o el ritmo corporizado— no se pliegan con facilidad al análisis interpretativo por descripción o que, en tal rendición, los mismos se nos muestran con menos idoneidad en esa modalidad de conocimiento que mediante el conocimiento por familiaridad, parece más adecuado que, para acceder a su potencial epistemológico, nos aproximemos a ellos mediante el conocimiento por familiaridad, que es una perspectiva, modo o actitud que logra abastecer de forma idónea el potencial epistemológico en que se muestran tales objetos.

página, a propósito de una nueva corriente reflexivamente autoconsciente en la escrita antropológica: « This is a perception with close affinity to the cinema. New concepts of anthropological knowledge are being broached in which meaning is not merely the outcome of reflection upon experience but necessarily *includes* the experience. » (*ibid.*, 79).

⁶⁹⁵ « In part, then, the experience *is* the knowledge. Such knowledge [...] is *relational* rather than an object in itself. » (MacDougall 1998, p. 79).

En este sentido, MacDougall se refiere a la forma en que “una institución cultural” como “el ritual” viene a conceptualizarse hoy en día como una *performance* cuyos “significados” y valores culturales “residen tanto o más en la propia actuación”, en lugar de “entenderse primariamente” como una actividad destinada a “la transmisión de mensajes simbólicos o sociales específicos” (MacDougall 1998, p. 79, trad. del a.)⁶⁹⁶. A nivel metodológico, bajo esta perspectiva la aproximación a los significados culturales que residen en un ritual consistiría no tanto en la aprehensión observacional-participante del ritual como objeto de estudio sino en una experiencia corporal y sensorial asumida como plenamente colaborativa que conciba tanto la experiencia en sí como la actividad investigadora como nexos relacionales. Análogamente, la práctica del cine observacional no es solo una metodología que representa una experiencia (en este etnográfica para el antropólogo/realizador, vivencial para el colaborador), sino que ‘incluye’ la experiencia en sí que investigador e investigado establecen, cuyos significados tienen el potencial para mostrarse o, como refiere MacDougall, ‘residir’, tanto en la explicación antropológica del hecho etnográfico como en la comprensión por familiaridad que el cine pueda evocar.

Sin mencionarlo explícitamente, MacDougall se refiere de alguna forma al cambio de perspectiva, modo o actitud actual que el uso etnográfico del cine ha provocado en la antropología visual y, por extensión a la antropología sensorial e incluso a la fenomenológica —por la forma en que estas disciplinas conciben la relación investigador y el objeto/sujeto investigado: el ser de uno habita en el ser del otro (o del mundo), y viceversa, en una reinterpretación de la intencionalidad de Husserl en términos de correlación entre sujeto y mundo, o el ser-ahí como ser-en-el-mundo (Zahavi 2019a, p. 66)⁶⁹⁷. Este cambio de perspectiva que provoca el énfasis en el conocimiento por familiaridad debería, a su vez, traducirse en una metodología etnográfica específica que busque la evocación de tal tipo de objeto —o más bien, nexo de relaciones— mediante el conocimiento por familiaridad en lugar del conocimiento por descripción. Así, sobre la mesa está la pertinencia del cine para estudiar la corporalidad o, en su caso, la

⁶⁹⁶ Orig.: « Thus many cultural institutions (ritual, in particular) should not be understood primarily as communicating specific symbolic or social messages. Their meaning resides as much, or more, in their performance. » (MacDougall 1998, p. 79).

⁶⁹⁷ Zahavi interpreta el ser-en-el-mundo de Heidegger como la relación abierta entre sujeto y mundo (Zahavi 2019a, p. 66). La reubicación y reinterpretación de la intencionalidad de Husserl por parte de Merleau-Ponty (y antes, por parte de Heidegger) se ha analizado en el subepígrafe 2.2.1.

significación (cultural o social) del movimiento, el gesto y la postura del cuerpo, sin menoscabo de interpretaciones políticas, económicas, simbólicas o semióticas sobre la experiencia corporal y corporizada, lecturas que se avienen mejor en la reflexión escrita pero que pueden a su vez ser parte de una precomprensión por familiaridad que la experiencia cinematográfica ofrece mediante la representación en la pantalla de una experiencia sucedida en otro lugar en un tiempo pasado.

Este valor experiencial del cine que se basa en, y produce, conocimiento por familiaridad, es identificado no solo por antropólogos visuales sino también desde otros ámbitos como teoría del cine documental, como reflejan las palabras de Bill Nichols: “Evocar un conocimiento corporizado puede legítimamente considerarse una forma antropológica, y el cine puede asistir en ello” (Nichols citado en MacDougall 1998, p. 78, trad. del a.)⁶⁹⁸. De esta forma, para MacDougall, el cine se basa en “el principio de descubrimiento [...] de las relaciones entre imágenes, unidas no solo por su proximidad sino por sus resonancias” que se diferencia modalmente de la “conexión declarativa de ideas en la escritura expositiva” (*ibid.*, 70, trad. del a.)⁶⁹⁹. Por otro lado, si el cine ofrece al receptor un modo exploratorio, más abierto al descubrimiento, que el de la prosa explicativa de la literatura académica, correlativamente, el espectador se ve exigido por el cine de forma más exigente con respecto a lo que frecuentemente se da por sentado. MacDougall profundizada en ello de la siguiente forma:

Contrariamente a la asunción de que los espectadores de cine son pasivos, este [el cine] produce una relación interactiva e interpretativa hacia el trabajo visual, cualitativamente diferente de la interpretación de textos expositivos, al menos en el pasado, que mayormente conllevaban una evaluación de las implicaciones de sus afirmaciones (MacDougall 1998, p. 70, trad. del a.)⁷⁰⁰.

⁶⁹⁸ « Nichols, although not an anthropologist, argues that evoking an embodied knowledge may legitimately be another way of being anthropological, and that film may assist in this. » (Nichols citado en MacDougall 1998, p. 78).

⁶⁹⁹ « Image-based media such as film and video rely extensively upon the principle of discovery —the discovery of relationships between images, linked not only by their proximity but their resonances. This is a different principle from the declarative linking of ideas in expository writing, although there are some resemblances, such in the use of camera movement. » (MacDougall 1998, p. 70).

⁷⁰⁰ « Contrary to the assumption that film viewers are passive, this produces a highly interactive and interpretive relationship to visual works, qualitatively different from interpreting expository texts, at least in the past, primarily involved assessing the implications of assertions. » (MacDougall 1998, p. 70).

Este modo exploratorio, o de descubrimiento, que el cine —especialmente el cine observacional⁷⁰¹— propone al espectador en su actividad interpretativa, tiene similitudes con la forma en que el propio realizador etnográfico se relaciona con el mundo, es decir, con la realidad profílmica⁷⁰², mediante la cámara. En otras palabras, lo que sucede a un lado de la pantalla, entre esta y la interpretación corporizada del espectador, tiene relación indiciaria con la forma en que los acontecimientos han sucedido con anterioridad al otro lado de la pantalla, es decir, delante de la cámara.

En este sentido, la cámara, aunque puede ser interpretado protésicamente como un ojo mecánico —aunque ni muchos menos es uno que, en las inocentes posturas realistas de Bazin, pueda documentar lo real con neutralidad⁷⁰³—, tiene una forma de relacionarse con el mundo que es instigadora de momentos y actitudes que constituyen, mediante la edición o el montaje, una verdad cinematográfica en sí —la noción de verdad cinematográfica, esto es, el estatus ontológico de la representación cinematográfica del mundo filmado, así como de la experiencia de lo real vivida por el realizador, está intrínsecamente relacionada, como veremos en otro epígrafe de este capítulo, con el estilo cinematográfico resultante del método etno-fílmico principalmente observacional.

Por ello, los principios metodológicos y estilísticos del cine observacional —que, como veremos en el mencionado subepígrafe, representan las bases de nuestra metodología, si bien con importantes matices— producen un cierto tipo de películas que,

⁷⁰¹ La distinción entre cine observacional, sensorial, experimental o fenomenológico podría hacerse de dos formas, una, la forma tradicional, atendiendo al estatus ontológico de sus imágenes en relación con lo real, y dos, teniendo en cuenta no solo lo anterior sino añadiendo el modo de recepción por parte del espectador. Según el primer criterio, el cine observacional suele presentar una mayor carga fáctica que el sensorial, el experimental y el fenomenológico. Sin embargo, que duda cabe las imágenes de éstos también están tomadas de lo real, si bien en muchas ocasiones estas imágenes están modificadas por artefactos estéticos que priorizan sugerir o evocar sensaciones en lugar de mostrar hechos. Según el segundo criterio, posición fenomenológica adoptada por Sobchack (1992), la distinción entre los diferentes tipos de cine, incluido la ficción con respecto a la no-ficción, así como grados intermedios como el ‘mockumentary’, o falso documental, la docuficción y el docudrama, etc., no debiera establecerse únicamente a partir de la relación ontológica de la cámara con lo real, tampoco con la intención del autor como sostiene Plantinga (2005), sino según la modalidad receptiva del espectador, pues todos los cines comparten sustrato ontológico pero apelan a modos epistemológicos que se pueden distinguir, y que en ocasiones se entremezclan en una misma película de forma que esta puede ser percibida por el espectador en modos sucesivos e incluso simultáneos. Véase Sobchack 1999 en donde la autora aplica un análisis fenomenológico al desarrollo de las tres categorías propuesta por Jean-Pierre Meunier (*Les Structures de l'expérience filmique: L'Identification filmique* (1969)), en torno a la fenomenología de las representaciones cinematográficas.

⁷⁰² Definir con mayor precisión ‘profílmico’, que se refiere en términos generales a todo aquello que está implicado en un proceso de producción audiovisual y que, a pesar de no estar en el encuadre, se podría decir que forma parte del mundo de la vida de la cámara. Citar referencia (Ver, tal vez, en Oxford Enciclopedia de Teoría del Cine).

⁷⁰³ Referenciar André Bazin.

según MacDougall, “se vuelven sitios de significado potencial en lugar de configuraciones de significados enviados y recibidos, o [en lugar de] el mundo exterior representado visto mediante representaciones” (MacDougall 1998, p. 77, trad. del a.)⁷⁰⁴. Recurriendo a la fenomenología, la teórica del cine Vivian Sobchack, expresa la misma idea de esta forma: “Más que ningún otro medio de comunicación humano, la imagen en movimiento se hace en sí misma sensual y sensiblemente manifiesta como expresión de la experiencia a través de la experiencia” (1992, p. 3, trad. del a.)⁷⁰⁵. Esta experiencia representada indiciariamente que el cine ofrece es intrínseca al cine, ya sea de ficción o documental. Sin embargo, mientras que, para el cine puramente de ficción, la espontaneidad de la experiencia cinematográfica es un elemento deseable solo en caso de cumplir con los requerimientos del guion —y a la postre, depende del aprovechamiento creativo que el director pueda intuir—, en el cine observacional lo espontáneo es parte del *modus vivendi* de la producción etno-fílmica.

Un ejemplo temprano del tipo de desarrollos experienciales inesperados que cualquier tipo de cine ofrece, y que el cine observacional abraza, se encuentra en una de las primeras películas de la historia del cine, *Barque sortant du port* (1895) de los hermanos Lumière. El momento en cuestión, se produce cuando “una ola grande golpea la barca” dirigida por remeros que tratan de salir a mar abierto, un suceso “espontáneo” e “inesperado” que “de repente irrumpe en el mundo controlado de los Lumière, transformando tanto la acción como los personajes” (Vaughan citado en Grimshaw 2001, pp. 17-18, trad. del a.)⁷⁰⁶. A diferencia de la ficción, en la que básicamente se simula lo real, el principal sustento del cine documental, entendido ampliamente, es la categoría de lo real, sin simulación. Dentro del género documental, el cine observacional, se muestra particularmente más proclive al aprovechamiento narrativo de estos sucesos espontáneos e inesperados, con todo lo que ello implica en términos de exploración, descubrimiento, ética de trabajo e intuición del realizador, como discutiremos en profundidad más adelante.

⁷⁰⁴ « Works become sites of meaning-potential rather than sets of meanings sent and received, or the outside world seen through representations. » (MacDougall 1998, p. 77).

⁷⁰⁵ « More than any other medium of human communication, the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience. » (Sobchack 1992, p. 3).

⁷⁰⁶ Orig.: « Dai Vaughan, film editor and critic, highlights its moment of spontaneity when something unexpected (a large wave hitting the boat as the rowers move from the harbour to the open sea) suddenly breaks through into Lumière's controlled world, transforming both the action and the characters. » (Grimshaw 2001, p. 18).

Baste, por el momento, comparar las ideas del cineasta documental, el chileno Patricio Guzmán, en relación con el ‘guion de una película del género documental’, y la total permeabilidad, según Lucien Castaing-Taylor, hacia lo inesperado del proceso etno-fílmico. En el caso de Guzmán, este refiere que el “guion documental” no debe ser “ni demasiado abierto”, ya se corre “un importante riesgo de dispersión”, ni tampoco debe ser “demasiado cerrado”, puesto que “anula el factor sorpresa y los hallazgos espontáneos del rodaje (Guzmán 1998, p. 1). Posteriormente, Guzmán profundiza en esta idea de apertura y exploración así:

Con estos papeles en la mano [el guion original] uno puede empezar el rodaje de manera más o menos controlada, siempre atento a la aparición de cualquier sorpresa. Mantener la mirada “abierta” es un requisito insoslayable. Si uno actúa demasiado apegado al guion primitivo corre el riesgo de abandonar la “energía” de los hechos inesperados que nos presenta el rodaje (Guzmán 1998, p. 9).

Como vemos, si bien, la ‘apertura’ del cineasta hacia lo inesperado es ‘una necesidad insoslayable’, los requisitos de “la industria” hacen que sea necesario un guion (Guzmán 1998, p. 1). En el caso del cine observacional, los riesgos de dispersión y la actitud exploratoria no solo no son asumidos como un mal menor, sino que son adoptados como parte de la metodología. Efectivamente, debe tenerse en cuenta que estos dos estilos están enmarcados en entornos de producción audiovisual que son diferentes, ya que mientras el cine documental clásico trabaja en un entorno de financiación monetizado —al estilo de las producciones de ficción, lo que exige unos resultados comercializables—, el cine observacional etnográfico trabaja se produce en entornos académicos que, al menos hasta ahora, no han priorizado o no han impuesto la comercialización de esas películas, que por el momento se difunden y discuten más bien en el ámbito académico. En parte, esto resulta en que no se necesite un guion documental como tal, pues no hay una exigencia explícita de obtener un producto comercializable. sino cómo la experiencia se despliega en el trabajo de campo.

En sintonía con lo que expresaba Laplantine en el capítulo anterior, el apego del cine observacional con respecto a la experiencia, que es una experiencia en el sentido de vivencia, experiencia vivida, queda patente si concebimos el cine observacional como un

medio que es ‘comunidad y participación con el mundo’, un medio que “favorece la experiencia sobre la explicación, que actúa más por implicación que por demostración” (Taylor 1998, p. 11, trad. del a.)⁷⁰⁷. En definitiva, como señala Taylor, en línea con una de las principales tesis de esta investigación, debemos sustituir “el intento de expresar ‘conocimiento antropológico’ en una película” —lo que tiene como consecuencia la “*lenguificación* del cine”— por una nueva perspectiva mediante la que poder concebir “la idea de que una etnografía puede ser desarrollada en sí misma filmicamente” (Taylor 1996, p. 86, trad. del a.)⁷⁰⁸. Sin embargo, una traslación de perspectivas de este calibre conlleva una serie de cambios no solo a nivel conceptual sino también en la actitud con la que se afronta la producción de conocimiento antropológico. Estas nuevas actitudes implican, a la postre, un cambio de estilo de realización cinematográfica que abraza nociones como ‘intuición’ en sustitución de objetividad. Nos referimos a una sustitución del conocimiento no ya positivista sino meramente positivo o, en otras palabras, no ya científicista sino puramente científico —el tipo de conocimiento alcanzado en actitud naturalista, como hemos visto que identifica San Martín (2016)— por un tipo de conocimiento artístico, estético, sensible o modal.

Una vez analizada de forma general la producción de conocimiento antropológico mediante el cine, veamos ahora la relación específica entre el cine y la corporalidad. Puesto que la fenomenología se ha erigido en una de las herramientas más clarificadoras del papel que la corporalidad tiene en nuestra forma de ser-en-el-mundo como sujetos existenciales y culturales (Csordas 1994)⁷⁰⁹, trataremos de alumbrar la relación entre cine etnográfico y corporalidad atendiendo a las elaboraciones sobre el cine que parten de una perspectiva fenomenológica.

⁷⁰⁷ « This is a process that favors experience over explanation, and which proceeds more by implication than demonstration. » (Taylor 1998).

⁷⁰⁸ Orig.: « For a start, this would entail a shift from the attempt to convey ‘anthropological knowledge’ on film —the attempt to *linguify* film— to the idea that ethnography can itself be conducted filmically. » (Taylor 1996, p. 86).

⁷⁰⁹ Véase 2.2.3 *El ser-en-el-mundo como paradigma no-representacionista*.

5.2 Una perspectiva fenomenológica del cine observacional desde la corporalidad

Mientras en un capítulo anterior hemos visto la importancia que la corporización y la corporalidad tienen para los desarrollos de la antropología fenomenológica en torno al cuerpo y la cultura⁷¹⁰, en el presente epígrafe veremos cómo la relación entre cine y fenomenología puede ser aprovechada etnográficamente para proyectar conocimiento antropológico sobre la corporalidad. Para profundizar en la relación entre corporalidad, conocimiento etnográfico y cine, la fenomenología se impone como una de las perspectivas mejor equipadas, si bien cabe destacar, de forma introductoria, que la relación entre fenomenología y cine puede ser vista desde dos perspectivas. Por un lado, desde una perspectiva analítica la relación aparecería como una *fenomenología del cine*, mientras que, por otro, desde una perspectiva práctica la relación podría denominarse: *el cine como fenomenología* (Ferencz-Flatz y Hanich 2016, p. 15). Puesto que estas dos perspectivas no son excluyentes, sino que se informan mutuamente, comenzaremos con una breve mención a la *fenomenología del cine* que nos servirá para centrar el foco en el *cine como fenomenología*, el verdadero núcleo de esta sección dado el interés práctico de nuestra metodología poner de manifiesto la concreta ritmicidad corporal y corporizada en las prácticas cinematográficas de la antropología, ya sea esta fenomenológica, sensorial o modal.

Si insistimos en investigar de forma sensible (cinematográfica) la relación entre la existencia corporizada y el mundo de la vida es porque algunos como Merleau-Ponty han hecho apreciaciones suficientemente amplias, y a la vez concretas, para permitirnos tal propósito. Según el fenomenólogo francés, si la fenomenología “es un intento de hacernos ver el vínculo entre sujeto y mundo, entre el sujeto y otros”, el cine se muestra “peculiarmente adecuado para poner de manifiesto la unión entre mente y cuerpo, mente y mundo, y la expresión de uno en el otro” (Merleau-Ponty 1964, pp. 58-59, trad. del

⁷¹⁰ Véanse los capítulos dos y tres tanto para una introducción a la fenomenología desde una perspectiva antropológica como para las elaboraciones antropológicas de Csordas (1990, 1994) sobre la corporización como suelo existencial de la cultura, desde una perspectiva fenomenológica.

a.)⁷¹¹. Cabe aclarar que el vínculo que permite a Merleau-Ponty correlacionar sujeto corporizado y mundo hace referencia a la intencionalidad, una noción central de la fenomenología que Husserl tomó prestada de Brentano y elaboró durante toda su obra, desde *Investigaciones Lógicas* (1900/1901)⁷¹², como una propiedad esencial de la conciencia, y que Heidegger y, posteriormente, Merleau-Ponty, reinterpretaron como una ‘expresión del ser esencial de la apariencia, una manifestación de algo que la trasciende y, por tanto, intrínsecamente concerniente al ser’ (Merleau-Ponty citado en Sacci 2018, p. 80, trad. del a.)⁷¹³.

En virtud de esta correlación intencional —entre sujeto corporizado y mundo— entendida como nudo correlacional y existencial en el que se genera la significatividad del mundo, Sobchack establece una analogía entre la intencionalidad de la cámara en el cine y la intencionalidad como correlato fenomenológico, analogía según la cual el cine “es un ejemplo filosófico de ‘intencionalidad’”, pues es capaz de “poner de manifiesto la correlación direccionada e irreductible de la conciencia subjetiva [corporizada]”, que para Sobchack queda “evidenciada por la toma de decisiones proyectadas y, por tanto, visible en los movimientos de atención de la cámara”, y los “objetos [intencionales] (ya sean ‘reales’ o imaginarios)” (Sobchack 2009, pp. 436-437, trad. del a.)⁷¹⁴. En otras palabras, la analogía sobre la intencionalidad, concebida como “estructura dinámica que crea temporalidad y espacialidad significativas para seres corporizados siempre en movilidad esencial y existencial” (Sobchack 1992, p. 39, trad. del a.)⁷¹⁵, tiene un papel vital tanto en la práctica del cine como en su disfrute sensible por parte del espectador, cuyo rol generador de significación y sentido queda mediado por los horizontes de corporización y corporalidad de sujeto, realizador y espectador. Así, desde la perspectiva práctica que más interesa a nuestra metodología, veamos brevemente, antes de pasar a la metodología

⁷¹¹ « [...] an attempt to make us see the bond between subject and world, between subject and others [...]. Well, the movies are peculiarly suited to make manifest the union of mind and body, mind and world, and the expression of one in the other. » (Merleau-Ponty 1964, pp. 58-59).

⁷¹² Véase una escueta elaboración de la fenomenología husserliana en 2.1.1 *Breve aproximación a la fenomenología desde la antropología*. Para una profundización, véase San Martín (2008).

⁷¹³ Orig.: « So, more than a property of consciousness, the concept of intentionality expresses the essential being of appearance as a manifestation of something which transcends it. This is why Merleau-Ponty spoke of intentionality as “intrinsically pertaining to being”. » (Sacci 2018, p. 80).

⁷¹⁴ Orig.: « Film is a philosophical exemplar of ‘intentionality,’ making manifest the directed and irreducible correlation of subjective consciousness (evidenced by the camera’s projected and thus visible choice-making movements of attention) and its objects (whether ‘real’ or ‘imaginary’). » (Sobchack 2009, pp. 436-437).

⁷¹⁵ « [Intentionality] It is a dynamic structure creating temporality and spatiality as meaningful for embodied beings always in essential and existential motility. » (Sobchack 1992, p. 39).

concreta del cine observacional, cómo estas premisas fenomenológicamente informadas se entrelazan con las clarificadoras reflexiones de un practicante de la antropología visual como David MacDougall.

Para MacDougall “las imágenes corporales no solo son imágenes de otros cuerpos”, sino que también son “imágenes del cuerpo detrás de la cámara y de sus relaciones con el mundo” (MacDougall 2006, p. 3, trad. del a.)⁷¹⁶. Más aún, en línea con lo sugerido por Merleau-Ponty, dado que el “significado es producido por nuestros cuerpos, [y] no solo por nuestro pensamiento consciente”, tenemos que “cualquier imagen que hacemos carga con la huella de nuestros cuerpos, es decir, de nuestro ser, así como de los significados que intentamos expresar” (*idem*, trad. del a.)⁷¹⁷. Sin embargo, debemos hacer un breve inciso para clarificar que, fenomenológicamente, tan relevante sería la cuestión del significado como la del *ser de lo filmado*. A pesar de que MacDougall interpreta la relación entre significado y ser desde una posición de practicante ajena a la fenomenología, llega a conclusiones similares al sugerir que los “métodos que directamente abordan los sentidos”, como en el caso del cine, “tienden a ser tratados como adjuntos a la formulación de conocimiento de un nivel más alto de abstracción”, lo que tiene como consecuencia que “los antropólogos preservan el valor del conocimiento como significado, pero pierden la oportunidad de abrazar el conocimiento del ser” (MacDougall 2006, p. 6, trad. del a.)⁷¹⁸.

Puesto que el ser-en-el-mundo está corporizado, el conocimiento del ser viene dado por nuestra experiencia corporizada y por la que observamos en otros como nosotros. Filmar y ser espectador de cine, lejos de ser actividades pasivas, accionan, cada una a su manera, nuestra corporalidad de forma que “ver las experiencias de otras personas en películas no es simplemente una cuestión de compartirlas, sino de descubrir respuestas corporales autónomas en nosotros mismos que pueden diferir de aquellas de

⁷¹⁶ « Corporeal images are not just the images of other bodies; they are also images of the body behind the camera and its relations with the world. » (MacDougall 2006, p. 3).

⁷¹⁷ Orig.: « Meaning is produced by our whole bodies, not just by conscious thought. We see with our bodies, and any image we make carries the imprint of our bodies; that is to say, of our being as well as the meanings we intend to convey. » (MacDougall 2006, p. 3).

⁷¹⁸ Orig.: « Methods that directly address the senses, such as photography and film, tend to be treated [...] as adjuncts to formulating knowledge at a higher level of abstraction. In accepting this, historians and anthropologists preserve the value of knowledge as meaning, but they miss an opportunity to embrace the knowledge of being. » (MacDougall 2006, p. 6).

las que somos testigos” (MacDougall 2006, p. 16, trad. del a.)⁷¹⁹. En el caso del cine etnográfico, y concretamente de estilo observacional, a diferencia de la ficción, que cuenta un guion, un director y con actores entrenados en la gestualidad, la corporalidad transmitida en la pantalla, si bien modulada por la presencia de la cámara, puede considerarse, en comparación, profundamente espontánea y vívida, más cercana al mundo del que esa corporalidad emana. Por ello, el cine —y de forma particular el cine observacional, al menos para el que escribe esta tesis— facilita, en palabras de MacDougall, “ir más allá de los límites culturales prescritos y atisbar la posibilidad de ser más de lo que somos”; es decir, las películas etnográficas, y el cine en general, “expanden las fronteras de nuestra conciencia y crean afinidades con cuerpos diferentes al propio” (*ibid.*, 17, trad. del a.)⁷²⁰. En esa expansión de nuestro ser corporizado mediante la experiencia de ver otras corporalidades en el cine, por un lado, MacDougall identifica diferentes actos perceptivos en relación con el acto de filmar que, al igual que para Sobchack, es una expresión material de la relación intencional entre corporización y mundo:

Antes de que las películas sean una forma de representar o comunicar, son una forma de mirar. Antes de expresar ideas, son una forma de mirar. Antes de describir nada, son una forma de mirar. En muchos aspectos filmar, a diferencia de la escritura, precede el pensar. Registra el proceso de mirar con un determinado interés, con una determinada voluntad (MacDougall 2006, pp. 6-7, trad. del a.)⁷²¹.

Si bien ahora desde el punto de vista del practicante, en la acción de filmar está de nuevo expresada la intencionalidad —la ‘*preocupación por*’ aludida por Tymieniecka y vista anteriormente— de la conciencia corporizada en su relación existencial con el mundo filmado. En esta acción corporizada de filmar, que expande la comprensión de nuestro propio ser y del mundo, MacDougall da otra clave pragmática, al ubicar el mirar antes

⁷¹⁹ « [...] viewing other people’s experiences in films is not simply a matter of sharing them but of discovering autonomous bodily responses in ourselves that may differ from those we witness. » (MacDougall 2006, p. 16).

⁷²⁰ « Films allow us to go beyond culturally prescribed limits and glimpse the possibility of being more than we are. They stretch the boundaries of our consciousness and create affinities with bodies other than our own. » (MacDougall 2006, p. 17).

⁷²¹ « [...] before films are a form of representing or communicating, they are a form of looking. Before they express ideas, they are a form of looking. Before they describe anything, they are a form of looking. In many respects filming, unlike writing, precedes thinking. It registers the process of looking with a certain interest, a certain will. » (MacDougall 2006, pp. 6-7).

del pensar, el comunicar o el representar. Si admitimos que el acto perceptivo de mirar antecede, al menos experiencialmente, a otros actos de conciencia relacionados con el lenguaje, MacDougall no se refiere al mirar en términos empiristas, como si el acto de mirar supusiese un acceso transparente al conocimiento, sino que, aceptando la influencia mutuamente constitutiva entre el pensar y el mirar, trata de subrayar, desde un plano práctico, las cualidades distintivas que el mirar tiene con respecto al pensar para una persona que filma, es decir, que se relaciona intuitivamente con el mundo mediante su corporalidad, lugar donde, de forma primordial, reside la mirada. De ahí que MacDougall identifique consecuencias epistemológicas, que luego se traducirán en prácticas, entre el pensar, más relacionado con la aprehensión lingüística del mundo, y el ver, más cercano al pensar que el mirar, más relacionado este con el acto corporal de dirigir la mirada. Así, lo interpretamos nosotros al leer sus palabras:

Cuando miramos, estamos haciendo algo más deliberado que ver y aun así más desprevenido que pensar. Estamos poniéndonos en un estado sensorial que es a la vez de vacancia y de toma de conciencia. [...] Aprendemos a habitar lo que vemos. En cambio, pensar en lo que vemos, proyectar nuestras ideas sobre ello, nos vuelve hacia nosotros mismos. Así, simplemente mirar, y mirar con cuidado, es una forma de conocer que es diferente del pensar. Esto no es necesariamente una cuestión de mayor concentración, pues a menudo cuanto más nos concentramos más vemos solo a nosotros mismos. La concentración no es para nada lo mismo que estar atento y libre de distracciones. [...] si el acto de mirar es lo que ocupa nuestra conciencia, no podemos estar plenamente atentos a lo que estamos viendo. Prestar atención no es una cuestión de proyectarse uno mismo en las cosas-en-sí-mismas, sino en liberar la conciencia para percibir las (MacDougall 2006, p. 7, trad. del a.)⁷²².

Las consecuencias de reflexionar sobre estas intersecciones perceptivas son de utilidad para la práctica de filmar. Al contrario de lo que suele asumirse —el mirar sería un acto perceptivo epistemológicamente superfluo— mirar *con el cuerpo* permite, según

⁷²² « When we look, we are doing something more deliberate than seeing and yet more unguarded than thinking. We are putting ourselves in a sensory state that is at once one of vacancy and of heightened awareness. [...] We learn to inhabit what we see. Conversely, thinking about what we see, projecting our ideas upon it, turns us back upon ourselves. So, simply to look, and look carefully, is a way of knowing that is different from thinking. This is not necessarily a matter of greater concentration, for often the more we concentrate, the more we see only ourselves. Concentration is not at all the same thing as being attentive and free of distractions. [...] if the act of looking is what occupies our consciousness, we cannot be fully attentive to what we are seeing. Paying attention is not a matter of projecting oneself onto things-in-themselves but of freeing one's consciousness to perceive them. » (MacDougall 2006, p. 7).

MacDougall, un estado de atentividad hacia lo preobjetivo⁷²³ útil para la práctica del cine, lo que resulta “particularmente importante para los cineastas, quienes son entrenados en un rango muy restringido de métodos para ver y grabar la experiencia” (MacDougall 2006, p. 7, trad. del a.)⁷²⁴. MacDougall señala, en este sentido, que la falta de atentividad en el mirar se expresa de manera elocuente en la cámara corporizada de los estudiantes (de antropología visual)⁷²⁵, acerca de quienes, al comenzar su aprendizaje con la cámara, “a menudo [uno] se da cuenta de que no están mirando, sino esperanzados con que al mover la cámara sobre la superficie de un sujeto algo pueda ser recolectado”; de esta forma “la cámara nunca llega a descansar, o si por casualidad lo hace por un momento inmediatamente se mueve otra vez” (*idem*, trad. del a.)⁷²⁶. Así, para MacDougall, “esta es una cámara que está cazando, buscando algo que ver sin nunca encontrarlo”; la cámara parece estar ‘siempre disconforme, como si nada fuese lo suficientemente valioso como para reposar en ello la mirada’ (*idem*)⁷²⁷. Acerca de la cuestión de ‘vaciar’ la mirada para dejar que el mundo experiencial se despliegue ante la atentividad de la cámara corporizada, cabe destacar que hablaremos de ella más en profundidad al tratar la noción de ‘compromiso con el encuadre’ en la siguiente sección.

Por último, antes de pasar al siguiente epígrafe vamos a ver cómo MacDougall relaciona la corporalidad del cineasta o realizador con la cámara. Según MacDougall, lo que está siendo mostrado en la pantalla “ya ha estado mediado por la visión del cineasta”, de forma que más que un “acto de pensar”, estamos ante un “acto físico” y corporal que “tal vez sea más evidente cuando el cineasta está sosteniendo la cámara”, de forma que “la imagen se ve afectada por el cuerpo detrás de la cámara tanto

⁷²³ Este estado de atentividad del realizador recuerda a las elaboraciones de Jean Rouch sobre el *ciné-transe*. Más detalles en 1.3.2 *Del trípode a la mano: la revolucionaria cámara corporizada de Jean Rouch en los 50*.

⁷²⁴ This is particularly important for filmmakers, who are trained in a very restricted range of methods for seeing and recording experience.

⁷²⁵ El no tener el control del propio cuerpo en la búsqueda de ‘algo’ en lo que reposar la mirada de la cámara es una experiencia de la que puedo dar fe, al haberla vivido en mi primera etapa de aprendizaje al comenzar el Máster en Antropología Visual en el *Granada Center for Visual Anthropology* de la Universidad de Mánchester. Esta falta de sintonía con la realidad que se despliega ante la cámara puede ser analizada como ‘falta de compromiso’ (*lack of commitment*), terminología empleada por nuestro profesor de cine etnográfico, el Dr. Andy Lawrence, y que desarrollaremos en la siguiente sección.

⁷²⁶ « When young filmmakers start out, you often notice that they are looking at nothing but hoping that by moving the camera over the surface of a subject something will be gathered up. The camera never comes to rest, or if it should chance to do so for a moment it immediately moves away again. » (MacDougall 2006, p. 7).

⁷²⁷ « This is a camera that is hunting, searching for something to see and never finding it. It is constantly dissatisfied, as though nothing were worth looking at. » (MacDougall 2006, p. 7).

como por los cuerpos que están ante ella” (MacDougall 2006, p. 26, trad. del a.)⁷²⁸. Al igual que en la escritura etnográfica, la etno-filmación contiene la *huella* del autor. Mientras en la escritura etnográfica, esta huella es más bien tácita, de naturaleza psico-intelectual, en la etno-filmación esta impronta se ve imbuida de una corporalidad explícita, ineludible. A ello se une que la impronta del autor en la escritura etnográfica se produce en un marco de temporalidad que permite la selección de manera más reflexiva que en la etno-filmación, en la que la toma de decisiones de encuadre —el equivalente (si bien lejano) a la frase en la escritura— se produce en el marco de una temporalidad mínima, casi inmediata, más intuitiva que reflexiva⁷²⁹. Estas formas peculiares de relación corporal y corporizada del realizador con el mundo se trasladan al ámbito metodológico de una forma distintiva, con consecuencias prácticas a tener en cuenta, como próximamente veremos.

5.3 Análisis corporizado de los principios de estilo del cine observacional

En esta sección última sección de la tesis realizaremos un análisis crítico de los principios de estilo del cine observacional. Cabe subrayar de forma introductoria que, dada la importancia que la intuición y la oportunidad tienen en el proceso etno-fílmico, corroborado por realizadores y antropólogos visuales como Rouch, Gardner o MacDougall⁷³⁰, la estrategia de filmación proyectada no puede ni debe quedar encerrada en ningún guion apriorístico que pueda minar la espontaneidad del propio proceso etnográfico y creativo. El uso sinfónico de más de un estilo filmación o de cámara responde a la necesidad de adaptar el estilo de cámara a la variedad de fenómenos corporizados y rítmicos del mundo de la vida, lo que además permite el aprovechamiento del potencial del cine como nexo multifacético de relación con el mundo y de conocimiento antropológico. Si bien el cine observacional será el principal estilo en el

⁷²⁸ Orig.: « [...] whatever is seen has already been mediated by the filmmaker's vision, but this is more than a process of thought: it is as much a physical act. This is perhaps most evident when the filmmaker is holding the camera [...]. The image is affected as much by the body behind the camera as those before it. » (MacDougall 2006, pp. 26-27).

⁷²⁹ Véase la elaboración del *ciné-transe* (cine-trance) de Rouch en *Les Maître Fous* (1955) en 1.3.2 *Del trípode a la mano: la revolucionaria cámara corporizada de Jean Rouch en los 50*.

⁷³⁰ Para ver cómo los dos primeros integran la oportunidad y la espontaneidad en sus prácticas cinematográficas, véanse los epígrafes 1.3.2 (sobre Rouch) y 1.4.1 (acerca de Gardner).

que implementar los desarrollos de la tesis, los estilos participativo y colaborativo pueden en muchos casos verse interpelados, no solo porque todos ellos pueden ser válidos para la exploración de la corporalidad, sino porque aquí sostendremos que el estilo observacional está en la base de las técnicas de filmación de los otros dos.

En este sentido, MacDougall defiende que los diferentes estilos de cámara y, por tanto, de metodologías etno-fílmicas “representan diferentes temperamentos y objetivos, no diferentes moralidades”, de forma que, “en una misma película, varias aproximaciones pueden ser empleadas para finalidades separadas” (MacDougall 2006, p. 4, trad. del a.)⁷³¹. Ahondando en ello, MacDougall defiende lo siguiente con respecto a los diferentes estilos de realización etno-fílmica:

Así, una cámara receptiva [propia del estilo observacional] observa e interpreta su sujeto sin provocarlo o molestarlo. Responde, más que interfiere. Una cámara interactiva [propia de los estilos participativos y colaborativos], por el contrario, graba sus propios intercambios con el sujeto. Una cámara constructiva interpreta a su sujeto mediante su desglose y su re-ensamblaje de acuerdo con cierta lógica externa (MacDougall 2006, p. 4, trad. del a.)⁷³².

Cabe subrayar, por tanto, que del material grabado puede resultar una película de estética múltiple, o bien una película definida por un solo estilo. Lo que está claro es que no sabremos qué estilo de película resultará, o qué mediante qué estilos se desplegará, hasta llegar a la sala de montaje, donde habrá que brindarse al material con la atención a la que refería MacDougall. Cabe también mencionar que puede haber varias películas dentro de un mismo material en bruto, tantas como perspectivas sobre él haya, lo que no impide a su vez reconocer que ciertas posibilidades son más idóneas que otras. Para que al llegar a la fase de montaje en condiciones favorables debamos, por tanto, seguir una estrategia que nos ponga en una situación de ventaja en la sala de edición. Así, evitar casarnos de antemano con un estilo concreto favorece la espontaneidad y la incertidumbre en el proceso etno-fílmico.

⁷³¹ Orig.: « They represent different temperaments and aims, not different moralities. In a single film, several approaches may be employed for separate purposes. »

⁷³² « Thus, a responsive camera observes and interprets its subject without provoking or disturbing it. It responds rather than interferes. An interactive camera, on the contrary, records its own interchanges with the subject. A constructive camera interprets its subject by breaking it down and reassembling it according to some external logic. » (MacDougall 2006, p. 4).

No obstante, en esta tesis defendemos a su vez que, aun reconociendo lo anterior, el estilo de cine observacional será clave en nuestra metodología etno-fílmica, pues desde este se puede llegar fácilmente a los demás, el participativo y el colaborativo —descartado el estilo constructivo precisamente por su naturaleza vicaria. El cine observacional será por tanto piedra angular, razón por la que ha sido mencionado de forma explícita a lo largo de los capítulos anteriores y razón por la que veremos en breve sus principios de estilo, que serán, de forma matizada, los principios estéticos y éticos de nuestra metodología.

Un último aspecto por comentar antes de proceder con los principios de estilo del cine observacional es que un cierto conocimiento del campo de trabajo, y la comunicación estrecha, antes, durante y después, con los colaboradores de la investigación, es necesario para profundizar en la filmación y llevarla a buen puerto. Sin embargo, debemos recordar en este sentido que el objetivo de nuestras elaboraciones no es el análisis antropológico de los significados culturales y sociales de la corporalidad, sino la fundamentación sensible y etno-fílmica de la ritmicidad y la corporalidad como fenómenos preobjetivos representables cinematográficamente. Ahora bien, esto no implica que consideremos incompatible el estudio de ambos aspectos, el cuerpo y el ritmo, por un lado, y los significados culturales, por otro, y ni mucho menos que los aspectos culturales no nos resulten interesantes, sino que, debido a la perspectiva escogida y la metodología propuesta, el cuerpo y la ritmicidad serán proclives a mostrarse con idoneidad, mientras que las cuestiones de significado y cultura, a pesar de ser inseparables de la corporalidad y el ritmo —incluso constituyentes de ambos fenómenos (Csordas 1990, 1994)—, probablemente queden en segundo plano, como elementos circundantes, siempre presentes, ya sea tácita o explícitamente, pero fuera del foco de atención principal.

Dicho esto, pasemos a analizar los principios del cine observacional tal como aparecen en el manual de estilo *Filmmaking for Fieldwork: A Practical Handbook* (2020) de Andrew Lawrence, cineasta y profesor de cine observacional del *Granada Centre for Visual Anthropology* de la Universidad de Mánchester, Reino Unido⁷³³. Lo primero que

⁷³³ Si hemos elegido este manual de estilo es por su carácter didáctico, también por ser un texto actual, de reciente publicación, y además porque la formación antropológica y metodológica —tanto de máster como recientemente en una estancia de investigación— del que escribe fue realizada en ese centro por el Prof. Dr. Lawrence. Tanto el Granada Centre —es el centro dedicado a la antropología visual con más trayectoria en Europa (fundado en 1987 por el Paul Henley, a quien debemos multitud de citas en esta tesis)— como

llama la atención es que los principios de estilo del cine observacional desarrollados en *Filmmaking for Fieldwork* son denominados ‘mandamientos’⁷³⁴. No en vano son diez y la enunciación de todos ellos comienza por un taxativo ‘no’ —que en la traducción comentada traduciremos como ‘sin’. Este es el sacrosanto decálogo traducido directamente: (1) No guiones; (2) No dirección; (3) No trípodes; (4) No entrevistas; (5) No imagen o grabación de sonido virtuosos; (6) No narración; (7) No música; (8) No efectos especiales; (9) No edición virtuosa; y (10) No desviación de nada de lo anterior, excepto cuando sea necesario o apropiado. Hasta que uno llega al último mandamiento, el único indulgente, al menos para el aprendiz con ganas de experimentar, el decálogo puede resultar, a primera vista, contundente, falto de visión pedagógica, más si cabe en un contexto educativo. Sin embargo, debe entenderse que, precisamente por ese contexto educativo, el alumnado, la mayoría proveniente de las ciencias sociales y, por tanto, sin formación audiovisual, fotográfica o estética, necesita directrices claras y concisas mediante las que aprender a filmar en un lapso de tres meses, lo que suele dejar preparados, también mediante ejercicios prácticos de entrenamiento, a los estudiantes que necesitan llevar a cabo con éxito la filmación de sus proyectos etno-fílmicos.

Por otro lado, el decálogo podría ser interpretado, desde una perspectiva política, como una forma de control institucional sobre las elaboraciones de alumnos afiliados a la institución —lo que permitiría mantener el prestigio o estilo del centro—, e incluso como forma de control disciplinar para salvaguardar la esencia de la antropología visual de la disipación —de una forma que recuerda al control disciplinar ejercido por la antropología cultural y/o social, dominada por la textualidad, sobre lo que puede ser considerado conocimiento antropológico y cómo obtenerlo, y que durante décadas dificultó la trayectoria de la propia antropología visual, relegando sus prácticas a los márgenes de la disciplina de la que derivaba, como hemos visto en el primer capítulo. Teniendo clara la multiplicidad de perspectivas, el decálogo cumple, como hemos mencionado en el párrafo anterior, una función práctica: la de establecer unos principios para que el método pueda ser replicado. Con todo, a pesar de la contundencia de las directrices, veremos que, como establece el décimo mandamiento, todos los principios son debatibles y adaptables si hay

el profesor Lawrence —profesional destacado del cine documental, y alumno aventajado del propio Paul Henley— son referencia en el mundo de la antropología visual.

⁷³⁴ ‘Los diez mandamientos del cine observacional’ explicitados en *Filmmaking for Fieldwork* provienen de notas no publicadas del Prof. Dr. Paul Henley (Lawrence 2020, p. 22), quien a su vez había sido profesor de Andrew Lawrence.

una razón estética que lo justifique, lo que está alineado con el espíritu constructivo y didáctico con el que este decálogo se enseña en Mánchester. Este espíritu abierto del decálogo, a pesar de las apariencias en sentido contrario, quedará más claro al comentar cada mandamiento por separado:

(1) Sin guiones:

Los guiones constriñen la investigación hacia lo que ya se sabe e incluso pueden desviar nuestra atención alejándola de una oportunidad fortuita para extender nuestra comprensión. Sin embargo, es bueno tener un plan práctico y una propuesta de investigación sólida (Lawrence 2020, p. 22, trad. del a.)⁷³⁵.

Para entender la diferencia entre el cine observacional y otros tipos de cine de no-ficción o documental, las palabras del gran director chileno de cine documental Patricio Guzmán pueden ser reveladoras. Dado que en el cine documental al uso la escritura de un guion ‘abierto’ es parte integrante del proceso creativo y de producción —algún tipo de guion, aunque sea mínimo, es indispensable al menos para obtener apoyo financiero, ya sea público, privado o mixto—, Guzmán defiende la necesidad de un guion que cuente con “desarrollo y desenlace, con protagonistas y antagonistas, con escenarios predeterminados, una iluminación calculada, diálogos más o menos previstos y algunos movimientos de cámara fijados de antemano” (Guzmán 1998, p. 1). Ello no es óbice para mantener una mirada atenta y abierta a las oportunidades, como en “un concierto de jazz”, donde el “común acuerdo de lo ‘general y lo particular’ es una pauta que presupone toda clase de cambios” y que, aún con todo, “sigue siendo un guion” (*idem*).

Por otro lado, las películas de cine antropológico de estilo observacional suelen originarse y transitar en circuitos académicos como seminarios, sesiones de proyección en congresos de antropología y festivales de cine etnográfico⁷³⁶. Debido a que el estilo se adapta con facilidad a una producción con medios más humildes que el documental que transita circuitos comerciales, a menudo tiene menos dependencia de fondos externos a

⁷³⁵ « No scripts: Scripts constrain research to what is already known and they may even divert our attention away from a serendipitous opportunity to extend our understanding. It is, however, good to have a practical plan and a strong research proposal. » (Lawrence 2020, p. 22).

⁷³⁶ Varias películas con relación estrecha con, u originadas en, entornos académicos de cine antropológico —si bien enmarcadas en otros tipos de cine antropológico con mayor carga verbal que el estilo puramente observacional— han dado el salto recientemente hacia plataformas de *streaming* como Netflix o Filmin; un ejemplo notable: *Half Elf* (2020), Dir.: Jón Bjarki Magnússon.

la institución académica a la que está afiliada el antropólogo visual/cineasta, que además suelen contar con canales de financiación pública o semi-pública, menos exigentes con respecto al guion que los del cine documental comercial. Esta diferencia en la financiación explica hasta cierto grado las diferentes exigencias con respecto al guion para el cine observacional y otros tipos de cine documental.

En todo caso, las causas que pueden provocar esas diferencias con respecto al guion no implican, por un lado, que otros tipos de cine documental diferente al observacional no estén “siempre atentos a la aparición de cualquier sorpresa”, pues “mantener la mirada ‘abierta’ es un requisito insoslayable”, de forma que “si uno actúa demasiado apegado al guion primitivo corre el riesgo de abandonar la ‘energía’ de los hechos inesperados que nos presenta el rodaje” (Guzmán 1998, p. 9). Es esta ‘energía’ espontánea de los acontecimientos, del despliegue de la experiencia ante la cámara, lo que el cine observacional quiere preservar a toda costa con este primer mandamiento que, al fin y al cabo, requiere de una cierta actitud o mirada atenta que, en palabras de MacDougall, ‘ha permitido a sucesivas generaciones de fotógrafos y cineastas’ la incorporación a sus películas de ‘casualidades y oportunidades de forma calculada’ (MacDougall 2006, p. 4, trad. del a.)⁷³⁷. En suma, si bien el cine observacional no necesita un guion, ni siquiera abierto, requiere, sin embargo, de una estrategia de filmación, aunque sin dirección, como apunta el segundo mandamiento, que dice así:

(2) Sin dirección:

Decirle a la gente lo que hacer elimina su agencia y así la autenticidad de sus acciones. En su lugar, se puede trabajar colaborativamente con los colaboradores del trabajo de campo para explorar las posibilidades de filmación. Si te pierdes algo, entonces mira cuidadosamente a cómo esto se repite de diferentes maneras en lugar de quedarte enganchado en expresiones particulares (Lawrence 2020, p. 22, trad. del a.)⁷³⁸.

⁷³⁷ « Successive generations of photographers and filmmakers have allowed accident and chance into their work in a calculated way. Framing thus has two intertwined impulses-to frame but also to show what lies beyond or in spite of framing. » (MacDougall 2020, p. 4).

⁷³⁸ « No direction: Telling people what to do removes their agency and thus the authenticity of their actions. Instead, work collaboratively with co-fieldworkers to explore filmmaking possibilities. If you miss something, then look carefully at how this is repeated in different ways rather than getting hooked on singular expressions. » (Lawrence 2020, p. 22).

Durante buena parte del siglo veinte —al menos hasta los años setenta o principios de los ochenta⁷³⁹—, la cámara fue concebida, entre otras aplicaciones, como instrumento científico de registro objetivo de la realidad. La dedicación plena de la cámara a la función objetivista, en sus usos dentro del campo de la antropología visual, implicaba, a su vez, la elusión de cualquier tipo de ‘tratamiento creativo de la realidad’—con la excepción vanguardista (y, en cierta manera, conscientemente subversiva) del cine participativo de Rouch. Sin embargo, puesto que el paradigma objetivista en las ciencias sociales fue disuelto durante el último cuarto del siglo veinte, no estamos ahora ante una directriz que busque desaprobado intervenciones que puedan menoscabar la objetividad, sino conservar un sello distintivo del estilo observacional: la agencia de las personas filmadas.

El estilo observacional obliga a estar en comunicación constante con los colaboradores filmados. Entre estos y el cineasta se establece una estrategia conjunta en base a los intereses de ambas partes. Pero es necesario que esta negociación suceda fuera de cámara para que el espectador pueda poner en valor la agencia de las personas filmadas. Por tanto, a diferencia de las metodologías participativas y colaborativas, que permiten el despliegue discursivo de la agencia de las personas filmadas —pueden ser preferibles en entornos culturales que no resulten familiares para el cineasta—, el estilo observacional, por su manera atenta de permitir el despliegue de experiencial, pone el foco más bien en la agencia sensorial y corporal de las personas.

En otras palabras, dado que el estilo observacional busca entregarse al potencial epistemológico y experiencial, intersubjetivo, emplazado y corporizado, del encuentro entre el cineasta, sus colaboradores y el espectador, la cámara, más que instrumento dirigido hacia un objeto, debe concebirse como medio intersubjetivo de ‘comunidad y participación’ con el mundo (MacDougall 1998). Evitar, por tanto, la dirección en cámara de los colaboradores filmados busca permitir que las acciones de los sujetos filmados se desplieguen con una cierta agencia característica del encuentro cinematográfico que Rouch enmarcaba en la noción de ‘verdad cinematográfica’⁷⁴⁰.

⁷³⁹ Tal como se analiza en el primer capítulo, puede considerarse que hasta el período que media entre *The Ax Fight* (1975) de Timothy Asch y *Forest of Bliss* (1986) de Robert Gardner, la antropología visual todavía sostenía con cierta convicción la concepción de que la cámara era

⁷⁴⁰ Para ver la influencia de la noción de *Kino-Pravda* (cine-verdad) de Dziga Vertov reconocida por el propio Rouch, véase el subepígrafe 1.3.2 *Del trípode a la mano: la revolucionaria cámara corporizada de Jean Rouch en los 50*.

En definitiva, si aceptamos el argumento ético-estético de Lucien Castaing-Taylor —‘la estética de un cineasta no es sino la expresión de su ética’ (Taylor 1998)—, el estilo observacional no se encuentra de ningún modo en desventaja moral ante metodologías participativas o colaborativas. La diferencia entre el estilo observacional y los métodos participativos y colaborativos es que, en el primero, la reflexividad es estética en lugar de discursiva. A su vez, la reflexividad estética por parte del cineasta, su presencia o impronta en la película, viene marcada por sus respuestas corporales, lo que obliga a corporizar la cámara, como exige la siguiente directriz:

(3) Sin trípodes:

Los trípodes limitan cómo expresamos nuestras reacciones ante lo que está sucediendo en un encuentro fílmico y nos ralentizan al intentar mantener el ritmo con lo que está sucediendo. Sin embargo, son útiles para grabar material de ubicación, horizontes y planos de ambiente generales, donde un plano cámara en mano inestable crearía en sí mismo una distorsión (Lawrence 2020, p. 22, trad. del a.)⁷⁴¹.

Teniendo en cuenta los dos puntos ya explicados, este mandamiento sea probablemente uno de los que menos explicación requiere. Satisfacer el potencial epistemológico corporal del cine observacional, esto es, poner de relieve la agencia corporal y sensorial de los sujetos filmados, así como la reflexividad corporal del cineasta, obliga a explicitar la corporización de la cámara. El estado natural del mundo es transformativo, de forma que no deberíamos siquiera hablar de ‘estado de las cosas’, sino más bien de ‘momento o ritmo’ en un flujo o corriente de acontecimientos. El uso del trípode hace inviable que la respuesta corporal del cineasta pueda estar acompasada con el flujo de acontecimientos. En el cine observacional lo inesperado no es sino el devenir natural de momentos que se transforman en una corriente de sucesos. Ante ello, la respuesta acompasada y espontánea de la cámara se ve impedida si esta no está corporizada. En el caso de la ritmicidad corporal, objeto de estudio de esta tesis, una corporización de la cámara es indispensable

⁷⁴¹ « No tripods: Tripods limit how we express our reactions to what is happening in a filmic encounter and they slow us down as we attempt to keep pace with what is happening. However, they are useful for recording establishing material, skylines and general views, where a wobbly handheld shot would itself create a distortion. » (Lawrence 2020, p. 22).

para la corporalidad rítmica se transmita a la película mediante los colaboradores y el propio cuerpo del antropólogo visual.

Por otro lado, si bien el trípode debe ser empleado en planos de establecimiento de escena, o en situaciones donde las líneas verticales u horizontales marquen una estructura muy definida con respecto al encuadre (como fachadas o edificios, horizontes, etc.), en el momento en que el cineasta está grabando cuerpos, la cuestión del trípode requiere matización. En nuestra opinión, el cuerpo debe ser grabado cámara en mano en acciones y actividades en las que el encuadre esté ocupado en gran medida por el cuerpo en su totalidad o en parte. Sin embargo, hay momentos en los que, a pesar de haber personas en el encuadre, si sus cuerpos ocupan una proporción pequeña del mismo (por ejemplo, una loma, sin horizonte en el encuadre, siendo trabajada por personas), el trípode puede ser útil para evitar interferencias que podrían resultar molestas para la recepción, por parte del espectador, de significados vía estética en lugar de discursiva (en el caso expuesto, para enmarcar la acción del ser humano sobre el paisaje). Incluso en casos donde el cuerpo ocupa una mayor proporción del encuadre (por ejemplo, una comida en el interior de una casa, caso en que el antropólogo tiene la certeza de que esa actividad es la que quiere retratar), el trípode puede aportar serenidad (en este caso enmarcando además la noción de hogar). El antropólogo visual debe ser capaz, por tanto, de identificar nociones significativas, tener claro qué quiere mostrar, y tomar una decisión estética (de distancia focal y posicionamiento) con respecto a la escena y al uso del encuadre —si bien, a menudo sucede que la identificación de estas nociones significativas solo ocurre al llegar a la fase de montaje, lo que no es excusa para no mantener una mirada atenta y decidida en la fase de grabación.

(4) Sin entrevistas:

Incluso las entrevistas semiestructuradas se asimilan con la dirección, pues el sujeto es guiado por las preconcepciones del cineasta. En su lugar, [la técnica de] el testimonio debería permitir el fluir de forma natural mediante conversaciones y otras actividades verbales espontáneas (Lawrence 2020, p. 22, trad. del a.)⁷⁴².

⁷⁴² « No interviews: Even semi-structured interviews equate to direction as the subject is led by the preconceptions of the filmmaker. Instead, testimony should be allowed to flow in a natural way through conversations and other spontaneous verbal activity. » (Lawrence 2020, p. 22).

Toda película, ya sea de ficción o documental, o incluso experimental, tiene una narrativa. Antes de la invención del cine sonoro, a finales de la década de los treinta del siglo pasado, las narrativas se basaban en la visualidad. Con la llegada de la voz al cine, las narrativas pronto comenzaron a basarse cada vez más en retóricas discursivas, dejando en segundo plano la retórica visual —salvo excepciones notables, por ejemplo, el cine de Hitchcock⁷⁴³. Por su parte, el cine etnográfico tradicionalmente había combinado retóricas discursivas y experienciales —incluido el cine de Jean Rouch⁷⁴⁴—, al menos hasta la aparición de *Forest of Bliss* (1986) de Robert Gardner, película que marca un punto de inflexión en el cine etnográfico y en el estilo observacional en particular, puesto que la narración está hilada exclusivamente por retóricas visuales y experienciales, es decir, no solo no ofrece testimonios, sino que además apenas contiene verbalizaciones, y las que hay no están siquiera subtitradas⁷⁴⁵.

En suma, una narrativa puede estar guiada por tres retóricas (o una combinación) que, en orden histórico de aparición, son: la visual, la discursiva y la experiencial. De todas ellas, el estilo observacional suele evitar las retóricas discursivas, ya que favorecen modalidades de conocimiento logocéntricas; en su lugar, tiene predilección por la visual y la experiencial, puesto que son las que permiten un mayor apego no a la realidad, sino a la representación de la experiencia intersubjetiva del encuentro cinematográfico, representación que, a su vez, supone una experiencia en sí para el espectador. Por un lado, la retórica visual se encuentra con las dificultades propias del estilo observacional, dados sus escasos medios (se suele trabajar de forma individual, o bien con un sonidista) y las constricciones autoimpuestas (la ausencia de dirección implica que no hay tomas, sino una captura sincronizada del flujo de acontecimientos, lo que a menudo resulta en imágenes de poco valor estético, aunque sí con valor experiencial). Por otro lado, cabe

⁷⁴³ Uno de los más reconocidos directores de la historia del cine, Hitchcock, comenta, en una serie de entrevistas conducidas por un joven François Truffaut, que en las narrativas cinematográficas el valor de la imagen como elemento vertebrador de la narración a menudo se ve opacado por el exceso de verbalidad, razón por la que acostumbraba a revisar las películas de grandes maestros del cine mudo como Griffith, Murnau, Keaton, Chaplin, Eisenstein o Lang (Truffaut 2010).

⁷⁴⁴ Si bien Rouch empleaba voz en *off* en sus películas, las narraciones son más bien interpretaciones exploratorias que informativas (por ejemplo, *Les Mâtres Fous* (1955)) y, en ocasiones, incluso pedía a sus colaboradores etnográficos realizar la voz superpuesta de forma espontánea, mientras se visionaban a sí mismos en el material filmado (por ejemplo, en *Moi, un Noir* (1958) y *Jaguar* (1967)).

⁷⁴⁵ Gardner explicaba que para atisbar una comprensión sensible de la vida en Benarés no se necesitaba el contenido preciso de lo dicho, sino que bastaba el despliegue del cuerpo en el habla y en otras actividades cotidianas para intuir corporalmente los ritmos de la vida en la ciudad sagrada (Gardner y Östör 2002). Para una crítica a los problemas de representación en *Forest of Bliss*, véase el subepígrafe 1.4.1.

destacar que, en el caso de la experiencia del espectador de cine observacional, las narrativas que dependen en exceso de la retórica discursiva distraen la mirada atenta del espectador de forma que interfieren en la experiencia corporal y sensorial que está viviendo.

Pero hay otras razones por las que el cine observacional prefiere evitar la retórica discursiva en general y las entrevistas en particular. En el documental comercial de corte explicativo, a menudo las entrevistas son la fórmula elegida para encubrir una determinada línea editorial (no es inusual que la institución o fundación que financia un proyecto cinematográfico espere resultados en un determinado sentido) —según MacDougall, el ‘busto parlante’ (*talking head*) ha sido la forma tradicional de ocultar la opinión del cineasta bajo las palabras del entrevistado (MacDougall 1998). Por otro lado, habitualmente las entrevistas de documental se configuran con luz artificial, costosas para la financiación del cine observacional por necesitar de un largo periodo de trabajo de campo. En su lugar, el método observacional debe adaptarse posicionando al entrevistado en lugares que dispongan de luz natural, típicamente una ventana.

Además, en el cine documental las entrevistas, aunque sea en formato abierto, suelen estar hasta cierto punto estructuradas, lo que supone una forma de guionizar la experiencia que el cine observacional rechaza, para dar cabida, en su lugar, a modalidades verbales como el testimonio, no solo más espontáneas sino también más explícitamente corporizadas. El testimonio requiere de una aproximación diferente a la entrevista, pues mientras la segunda se da en un entorno controlado, la primera suele tener lugar en tránsitos cotidianos o emplazamientos donde el colaborador realiza alguna tarea. Estas localizaciones informales ayudan a que el testimonio surja de forma espontánea, o en su caso este puede ser desencadenado mediante comentarios o preguntas abiertas, lo que, junto a la grabación de la actividad en desarrollo, da lugar a actuaciones verbales corporizadas de interés para el cine observacional y, por tanto, para el conocimiento antropológico. En este sentido, un ejemplo magnífico de testimonio (si bien duro, descarnado) para el método observacional —aunque no provenga de este sino del cine documental— es la escena de unos quince minutos en la película *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann —quien emplea testimonios de supervivientes de campos de concentración, en lugar de material de archivo, para provocar la pulsión estomacal del horror del Holocausto—, en la que, Abe, un barbero judío que había trabajado como peluquero en

las cámaras de gas, está cortando el pelo de un cliente mientras rememora sus días en Treblinka y va, poco a poco, corporizando sus memorias hasta que estas se hacen presentes con tal intensidad que su cuerpo de alguna forma se quiebra, desbordado por aquellos recuerdos. En definitiva, el estilo observacional no pretende la negación del conocimiento verbal, sino adaptarlo a su predilección por lo corporizado y lo espontáneo mediante técnicas que, como el testimonio, implican una actuación corporal más extensiva que del busto parlante que representa la entrevista.

(5) Sin imagen o grabación de sonido virtuosos:

[El estilo de] La grabación debe ser simple, natural y discreta, buscando planos de larga duración que capturen ‘las configuraciones espaciales y temporales distintivas’ del emplazamiento. Un realizador puede acercarse al sujeto físicamente en lugar de usar tecnología como el zoom que no es semejante a la experiencia humana (Lawrence 2020, p. 22, trad. del a.)⁷⁴⁶.

Este mandamiento puede parecer uno de los más fáciles de satisfacer, al menos si nos atenemos a los humildes medios con los que suele trabajar el cine observacional (en principio, una cámara, con micrófono montado encima, en manos del antropólogo visual). A primera vista, por tanto, cuesta imaginar imágenes observacionales que no sean ‘simples, naturales y discretas’. Sin embargo, con la variedad de tecnologías de grabación a bajo coste disponibles en el mercado (una GoPro o cámara de acción, o un dron para imágenes aéreas), no solo es este un mandamiento a tener en cuenta, sino que abre un debate en torno a la corporización —o descorporización— de la cámara. En este sentido, cabría preguntarse cómo afectan, a la recepción del cuerpo en la pantalla por parte del espectador, las imágenes filmadas mediante una Go-Pro fijada al cuerpo del colaborador etnográfico —cabría distinguir también en qué lugar del cuerpo se fija la cámara (brazos, cabeza, pecho, etc.) y sus diferentes consecuencias en la recepción preobjetiva del cuerpo de otro por parte del espectador. Así, el uso de una Go-Pro corporizada podría tener el

⁷⁴⁶ « No virtuoso image or sound recording: Recording should be simple, naturalistic and discreet, aiming for long takes that capture the ‘distinctive temporal and spatial configurations’ of the location. A filmmaker can move nearer to a subject physically rather than use technology such as a zoom lens that is not akin to the human experience. » (Lawrence 2020, p. 22).

efecto no solo de descorporizar al colaborador de la investigación sino también la percepción que el espectador tiene sobre la preobjetividad corporal del primero⁷⁴⁷.

En todo caso, entendemos, en sintonía con el presente precepto, que los planos de larga duración deben ser un requisito indispensable del cine observacional, en particular si se consideran la corporalidad y el ritmo como aspectos clave a investigar. Gracias a la duración de los planos, el espectador puede sumergirse en la experiencia ajena y hacerla, por unos momentos, propia. A través de la vivencia del cuerpo del otro mediante el propio cuerpo, el espectador de cine observacional consigue vivir experiencias corporales ajenas como si hasta cierto punto fuesen suyas. Pero, para ello, los planos finales mostrados en la película deben tener una duración amplia, mediante la que la temporalidad de la experiencia del otro pueda desplegarse suficientemente como para ser incorporada por el espectador a su propia corporalidad. Y estos planos finales de duraciones generosas solo se pueden conseguir si uno los graba con esa conciencia presente. En esta conciencia consciente de la duración, cabe tener en cuenta que la temporalidad cinematográfica, al igual que la temporalidad subjetiva, no es equivalente a la temporalidad objetiva⁷⁴⁸, de forma que a menudo uno cree que un plano obtenido tiene una duración suficiente y cuando se sienta a revisar el material se encuentra con que el plano debería haber durado más. De ahí se puede extraer que la duración de los planos en filmación debe ser, por norma general, en exceso más largos de lo que uno siente en el momento de estar filmando.

Por otro lado, una noción que se debe sacar a colación, y que está relacionada directamente con la filmación de un plano exitoso (es decir, utilizable en el montaje final) es la de compromiso (*commitment*) en términos de encuadre. Antes hemos visto que MacDougall describía como los alumnos de antropología visual, al iniciar sus prácticas visuales, tienen dificultades para sintonizar su mirada con respecto a lo presente ante la cámara⁷⁴⁹ —cuestión vivida por quien escribe, durante sus inicios con la cámara, en el

⁷⁴⁷ De hecho, en *Leviathan* (2012), las cámaras Go-Pro fijadas en el cuerpo de los pescadores y aparejos de pesca, producen el efecto de descorporizar la experiencia cinematográfica del espectador, según admitían los directores, debido a que carecían de ‘intencionalidad representacional’ (Ferrarini 2017, p.8).

⁷⁴⁸ Hay un magnífico pasaje de *La Montaña Mágica* (1924) de Thomas Mann, donde se articula una clarividente reflexión en torno a la diferencia entre la temporalidad objetiva y subjetiva en relación con la experiencia vivida y la rememorada (pp. 108-109 de la edición siguiente edición electrónica en español): https://prepa.unimatehuala.edu.mx/pluginfile.php/7362/mod_glossary/attachment/35/La%20montana%20magica%20-%20Thomas%20Mann.pdf [Consulta: 18/05/2022].

⁷⁴⁹ Para ver las elaboraciones sobre la atentividad de la mirada (MacDougall 2006), véase el 5.2.

máster de antropología visual de Mánchester, bajo la supervisión precisamente de Andrew Lawrence. El compromiso en su máxima expresión se refiere a la capacidad de mantener la mirada de la cámara en un encuadre concreto, a toda costa, pase lo que pase alrededor, con la confianza en que ese encuadre sea significativo; y una vez ese compromiso ha sido satisfecho, cambiar de forma decidida de encuadre, para empezar de nuevo el proceso hasta que el compromiso con el siguiente encuadre haya sido nuevamente satisfecho. Sin mencionar la palabra compromiso explícitamente, se interpreta claramente que MacDougall se refiere a aquel en relación con el encuadre, en el siguiente pasaje:

Muchos cineastas tienen poco respeto por las imágenes o por su audiencia. Una señal de ello es que las imágenes que usan son completamente imitativas, no valoradas en sí mismas sino usadas como moneda barata. Otra [señal] es que las imágenes son cambiadas tan pronto como sea posible, por un miedo constante a que nosotros, la audiencia, perdamos interés en la película. Al final, solo los cambios nos mantienen mirando, pues nunca se nos permite fijar la atención en algo (MacDougall 2006, p. 8, trad. del a.)⁷⁵⁰.

Una forma práctica de mantener el compromiso con un determinado encuadre es tener presente que el espacio fílmico se extiende más allá del encuadre, gracias al sonido grabado. En otras palabras, uno ha de ser consciente que los acontecimientos fuera de encuadre siguen siendo recogidos, si bien de forma áurea, por la grabación de sonido y, por tanto, el cineasta no necesita buscar ansiosamente con la cámara lo que sea que esté sucediendo fuera del encuadre. En términos prácticos, por ejemplo, si uno está grabando una discusión entre dos colaboradores y uno de ellos es su colaborador principal, probablemente deba mantener más tiempo el encuadre en él o ella que en el interlocutor, o en andar variando el encuadre entre el colaborador principal y su interlocutor. Para ver la importancia del compromiso, y por seguir con el ejemplo, si el interlocutor comienza a proferir insultos hacia nuestro colaborador principal, ¿qué decisión debemos tomar con la cámara? ¿Desplazar el encuadre hacia el interlocutor que profiere insultos (reacción

⁷⁵⁰ « Many filmmakers have little respect for images or for their audiences. One sign of this is that the images they use are wholly imitative, not valued in themselves but used as a cheap coinage. Another is that the images are changed as quickly as possible, out of a constant fear that we, the audience, will lose interest in the film. In the end, it is only the changes that keep us watching, since we are never allowed to pay attention to anything. » (MacDougall 2006, p. 8).

natural), o mantener el encuadre en nuestro colaborador para percibir su reacción, la forma en que recibe los insultos? Obviamente, el cine observacional debería optar por la segunda decisión. Eso es compromiso. Por último, cabe remarcar escuetamente que, si bien acercarse físicamente al sujeto puede ser preferible, el uso del *zoom* puede estar justificado en casos de imposibilidad. Sea como fuere, el *zoom* puede ser excluido del montaje final. Eso sí, siempre que el *zoom* no esté hecho en un momento culminante que no es posible excluir del montaje final. Por eso, hay que saber intuir bien los momentos en los que se puede hacer *zoom* o moverse físicamente. Hacerlo en momentos inadecuados puede arruinar un plano o escena importante. En caso de duda es mejor mantenerse comprometido con el encuadre.

(6) Sin narración:

Los comentarios de *voz en off* que aparecen desde fuera de las grabaciones del emplazamiento de nuevo reducen la agencia de los colaboradores del trabajo de campo para representarlos como objetos de estudio. Intertítulos o comentarios en primera persona que emergen del emplazamiento son por tanto preferibles (Lawrence 2020, p. 22, trad. del a.)⁷⁵¹.

Como se ha comentado a raíz del cuarto mandamiento, dado que el espectador está acostumbrado a narrativas discursivas, el método observacional se enfrenta al reto de mantener la atención del espectador y hacer que la narrativa se desarrolle basándose principalmente en lo que las imágenes en sí muestran. Como complemento del desarrollo narrativo basado en imágenes, el elemento discursivo aceptado en el estilo observacional es el testimonio. Esto implica que la *voz en off*, así como cualquier forma de entrevista, quedan excluido del repertorio de técnicas a emplear, lo que dificulta sobremanera la tarea del antropólogo visual para ofrecer al espectador, acostumbrado al progreso discursivo de la narrativa, un sentido unívoco sobre el material mostrado.

En otras palabras, las posibilidades de captar y mantener la atención del espectador pasan por llevar a buen puerto una narrativa que, siendo eminentemente no-discursiva, basa su desarrollo en el despliegue de la experiencia vivida por los colaboradores y mostrada por el antropólogo visual. Según Henley (2006b), esta es una

⁷⁵¹ « No narration: Voice-over commentaries that appear from outside the location recordings again reduce the agency of fieldwork collaborators by rendering them as objects for study. Inter-title cards or first person commentary that emerges from location recordings are therefore preferable. » (Lawrence 2020, p. 22).

de las razones que han llevado no solo al cine observacional sino también al etnográfico en general, a tener predilección por documentar fenómenos sociales que se estructuran secuencialmente y de forma cerrada, con un final. Así, un ritual, o cualquier otro tipo de evento social que contenga en sí una estructura interna secuenciada, ofrece facilidades narrativas tanto en la filmación como en el montaje —y, a pesar de esta ventaja, el cineasta está obligado necesariamente a recurrir a la (re)construcción de la narrativa, si bien de manera fiel, como veremos en el noveno precepto.

El empleo de intertítulos y comentarios en primera persona del antropólogo en cámara son aceptados en el estilo observacional porque satisfacen los requisitos de autenticidad y espontaneidad. En el caso de los intertítulos, estos son una manera no intrusiva de informar de un determinado cambio en la temporalidad o el emplazamiento de lo filmado, de forma que el espectador no vea interferida su atención corporizada por explicaciones verbales que pueden distraer la dación de sentido corporal y sensorial en curso, por parte del espectador, con respecto a la experiencia que está siendo mostrada en pantalla. Por su parte, los comentarios espontáneos del realizador durante la filmación suponen una forma de reacción ante la experiencia filmada más espontánea que la redacción de un texto reflexivo que después es hablado como *voz en off*. Además, la voz superpuesta no solo hurta de alguna forma la oportunidad que tiene el espectador para dar sentido corporal y sensorial a las imágenes, sino que además impone al espectador una interpretación que coarta su capacidad crítica, analítica y reflexiva al restringir la multiplicidad de sentidos que la narrativa pudiese tener —cabe recordar que nos referimos al cine etnográfico; en el cine experimental la voz en off suele abrir sentidos más que restringirlos, como en la compleja y magistral *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker. En síntesis, no se trata aquí de oponer la dación lingüística de sentido, siempre en curso, aunque sea latente, con la dación sensorial y corporal —una forma de dualismo desmontado por Laplantine (2014) mediante su noción de ‘pensamiento sensible’⁷⁵²—, sino precisamente de reconocer que son modalidades de conocimiento diferentes, pero complementarias, que el estilo observacional discrimina para priorizar la segunda.

(7) Sin música:

⁷⁵² Véase 4.1.2 *El pensamiento sensible como epistemología fundacional de la antropología modal*.

Reemplazar el sonido sincronizado con música extra-diegética es probablemente uno de los mayores pecados, pues dice más sobre quienes hacen la película que sobre aquellos que informan el trabajo. Sin embargo, la música tocada en el emplazamiento o que emerge de alguna forma de la propia acción filmada es buena, incluso si se extiende desde las grabaciones sincronizada a través de secuencias de otras imágenes relacionadas (Lawrence 2020, p. 22, trad. del a.)⁷⁵³.

Este es uno de los preceptos que menos comentario necesita. Añadir música extra-diegética impone una emocionalidad artificiosa, ajena al desarrollo de la experiencia de los colaboradores filmados. Caso diferente es que la música estuviese sonando en la escena, ya sea en una radio, un altavoz, o una orquesta o banda en directo, pues en estos casos la música es registrada como sonido ambiente por el micrófono instalado en la cámara o sostenido por el sonidista. Ahora bien, cabe plantearse cuál sería la decisión por tomar si la música estuviese sonando en los auriculares de la persona filmada. Podría incluso suceder que esa música que escucha en los cascos sea un elemento constituyente de la actividad que la persona está llevando a cabo, en cuyo caso podríamos reconocer que esa música tiene derecho a sonar en la película. Como opciones podemos optar por descargar la música mediante alguna plataforma o aplicación *online*, o grabar la canción a través de los propios auriculares del sujeto —en un momento posterior que no interrumpa la actividad—, por si en el montaje se optase por superponer la canción ‘ensuciada’, para representar la perspectiva subjetiva. En ambos casos, se requiere la concesión, por parte de la discográfica, de los correspondientes permisos de reproducción que, dependiendo de la talla del artista, pueden llegar a tener un coste considerable para el modesto presupuesto de producción que suele tener el cine observacional académico. En cualquier caso, si se opta por una perspectiva más intersubjetiva, en lugar de subjetiva, con respecto al sujeto que porta los auriculares, puede que simplemente con la filmación de la actividad consigamos registrar el canturreo de algún estribillo, lo que sin duda sería la circunstancia ideal para el estilo observacional.

(8) Sin efectos especiales:

⁷⁵³ « No music: Replacing synchronised sound with extra-diegetic music is perhaps the greatest of all sins as this says more about the makers of the film than it does about those who inform the work. However, music played on location or which emerges from the action in some way is fine, even if it extends from the synchronised recording across a sequence of other related images. » (Lawrence 2020, p. 22).

Efectos de *slow-motion* o de movimiento acelerado, cambios vívidos en el color, secuencias espacialmente no realistas y no cronológicas, todo ello posiciona a los colaboradores del trabajo de campo como huéspedes de tu propia agenda estética (Lawrence 2020, p. 22, trad. del a.)⁷⁵⁴.

Este mandamiento tampoco requiere de mayor aclaración. El método observacional rechaza claramente cualquier tipo de manipulación artificial del tiempo vivido (*slow-motion*, *time-lapse*, conversión a blanco y negro, saturación de color excesiva, etc.). Ahora bien, si en una película etnográfica pueden convivir más de un estilo o método — cámara constructiva, observadora, interactiva, etc. (MacDougall 2006)—, podría admitirse que ciertos efectos, usados con moderación, ofrecen una reflexión estética que puede servir de contrapunto a la experiencia en sí vivida por el colaborador y el cineasta. Si el empleo de tales argumentos estéticos pone a la película en riesgo de exclusión del marco de estilo observacional es una cuestión a valorar por el propio antropólogo visual. En todo caso como veremos en la última directriz, cabría aceptar variaciones justificadas y adecuadas en estos preceptos de estilo. Por último, cabe distinguir la manipulación del tiempo vivido, rechazada en la presente directriz, de la manipulación necesaria en montaje para acortar el tiempo que dura un evento en la vida real, eso sí, sin cambiar su estructura esencial ni su cronología, cuestión que comentaremos en la penúltima directriz.

(9) Sin edición virtuosa:

El estilo y técnica de cortar una película debe ser apropiado con respecto al tema filmado y ajustarse al involucramiento directo de una audiencia con el contenido de la película en lugar de con las habilidades del cineasta (Lawrence 2020, p. 22, trad. del a.)⁷⁵⁵.

El mantenimiento, mediante el montaje, de una narrativa cinematográfica fiel con respecto al desarrollo vivido por el cineasta y los colaboradores acerca del evento filmado en la vida real, es uno de los desafíos más complejos no solo del estilo observacional sino también del cine etnográfico y, a su vez, es uno de los temas menos tratados en la literatura

⁷⁵⁴ « No special effects: Slow and fast motion effects, vivid colour changes, achronological and spatially unrealistic sequences all position co-fieldworkers as hostages to your own aesthetic agenda. » (Lawrence 2020, p. 22).

⁷⁵⁵ « No virtuoso editing: The style and technique of cutting a film should be appropriate to the subject matter and suit the direct engagement of an audience with the content of the film rather than the skills of the filmmaker. » (Lawrence 2020, p. 22).

específica del campo de la antropología visual. Las dificultades y paradojas que uno se puede encontrar en el proceso de montaje, para transponer con fidelidad a la película, lo vivido y filmado, son múltiples. Para empezar, todo montaje involucra necesariamente la manipulación de lo filmado, incluida la desordenación de la cronología real de los eventos filmados. El montaje, por tanto, carga consigo una gran carga autoral, especialmente pesada en el caso del cine observacional, no ya por la (otrota) tradicional asimilación de lo filmado con la realidad (Henley 2006b), sino más bien por la dificultad para compaginar el sello de autenticidad con la manipulación del montaje. No en vano, Henley (*idem*) sugiere que este proceso de construcción de sentido que se da en la sala de montaje puede ser considerado el ‘secreto culpable’ (*guilty secret*) del documental etnográfico, como demuestra el ocultismo o, en el mejor de los casos, silencio, que buena parte de los cineastas de la antropología visual han mostrado con respecto al proceso editorial de construcción narrativa.

Dado que hoy en día se ha conseguido desobjetivar la realidad filmada mediante la cámara para, en su lugar, considerarla una experiencia intersubjetiva (y, por tanto, objetivable, sí, pero intersubjetivamente), el montaje en el cine etnográfico se ha liberado de algunas de las cargas de culpabilidad. La persistencia de directrices como la del presente mandamiento debe comprenderse, por tanto, como un asunto academicista de control categorial por razones de antropología política, más que como una cuestión de guardia y custodia de lo real en su transposición a lo fílmico. Por su parte, la mención reiterada al virtuosismo requiere, sin embargo, una aclaración. Puesto que el estilo observacional prefiere trabajar sin guion ni dirección —y con planos de larga duración— para permitir el despliegue de la *performance* de los colaboradores filmados, la compleja tarea de encontrar una narrativa exitosa en el material grabado —que puede ser un tremedal si no se tiene clara una estrategia de filmación con respecto al tema investigado/filmado— requiere de una forma u otra de varias virtudes —no innatas, sino entrenables— por parte del montador.

En este sentido, el propio Andrew Lawrence solía decirnos en las salas de edición que, para encontrar la narrativa adecuada de nuestras películas final de máster, no debíamos tratar de imponer nuestra visión intencionada sobre el material bruto, sino tratar escucharlo atentamente, como si el objetivo fuese ponerse uno mismo en una actitud o disposición tal que el propio material pudiese, mediante nuestra mano, ir montándose a

sí mismo. Por otro lado, para encontrar un ritmo narrativo global adecuado, Andrew solía orientarnos de forma similar, con metáforas visuales —que podrían parecer esotéricas si no fuese porque son reconocibles fenomenológicamente—, al animarnos a buscar el equilibrio entre la oscuridad y la luz, en ese orden, como si la búsqueda de sentido cinematográfico necesitase de contrapuntos que marcaran cadencias en ocasiones disonantes. MacDougall se refiere a ambas cuestiones, por un lado, no imponer nuestra interpretación sobre el material, sino ejercer de mediadores entre el material y el montaje final y, por otro, la cuestión del equilibrio rítmico en la estructura narrativa, de la siguiente forma:

Al hacer películas, los cineastas sabios crean estructuras en las que al ser le es permitido vivir, no solo en vistazos aislados sino en momentos de revelación a través de todo el trabajo [cinematográfico]. Estos forman sus propias conexiones por encima y más allá de nuestras intenciones como cineastas. De ahí el por qué es tan importante saber cuándo desistir de nuestras interpretaciones, para permitir que esos momentos se conecten y resuenen (MacDougall 2006, pp. 4-5, trad. del a.)⁷⁵⁶.

Puesto que en el cine observacional producido desde instituciones académicas las figuras del realizador y el montador suelen confluir en una misma persona, la o el antropólogo/a visual, la cuestión del virtuosismo que refiere Lawrence quiere sancionar, según nuestra interpretación, una serie de ‘pecados’ relativos al ego: el exceso de intención, la pretensión de virtud o la autocomplacencia. En definitiva, en lugar de condescender con las preconcepciones del cineasta, el estilo observacional opta por un proceso de edición que sea capaz de atender al material filmado priorizando la visión del mundo de los colaboradores filmados.

- (10) Sin desviación de nada de lo anterior, excepto cuando sea necesario o apropiado
Y de todos ellos, el último mandamiento es el más importante. A pesar de la ferocidad de estos mandamientos, el cine observacional es realmente una

⁷⁵⁶ « In making films, wise filmmakers create structures in which being is allowed to live, not only in isolated glimpses but in moments of revelation throughout the whole work. These form their own connections above and beyond our intentions as filmmakers. This is why knowing when to desist in our interpretations is so important, to allow these moments to connect and resonate. » (MacDougall 2006, pp. 4-5).

religión indulgente. Es como el catolicismo, siempre puedes llegar a un acuerdo y todavía entrar en el paraíso (Lawrence 2020, p. 22, trad. del a.)⁷⁵⁷.

Contando con la indulgencia del último mandamiento, los principios expuestos conforman en buena medida la base metodológica de la estrategia de filmación etnográfica propuesta. Así, una de las principales conclusiones metodológicas que se pueden extraer del trayecto seguido a lo largo de la tesis concierne, siguiendo a Csordas (1994) y Laplantine (2014), a la oscilación entre la representación del cuerpo y su objetivación. Según la fenomenología el estatus ontológico de la evocación o representación del cuerpo no está solo de parte del antropólogo, sino también del cuerpo representado o evocado, así como de parte del receptor, lector, espectador u oyente —la tríada cineasta-espectador-mundo, referida por MacDougall (1998).

Si nos centramos concretamente en el espectador, cabe destacar que su recepción del cuerpo en la pantalla depende tanto de su actitud hacia el objeto como de la forma en que el objeto en sí es presentado, siendo ambos factores que pueden hacer oscilar para el espectador la dación del cuerpo en la pantalla, entre su representación o como otro ser-en-el-mundo (Sobchack 1999). Centrándonos en la capacidad del antropólogo para afectar tal oscilación, debemos recordar no solo el ser-en-el-mundo como paradigma no-representacionista (Csordas 1994), sino el cuerpo sensible en Laplantine (2014). Este argumentaba que “la representación no hace sino enunciar, monótonamente, presencia y el presente” y, por ello, “nunca concibe [...] que en nuestra experiencia sensible de lo real podría haber cosas fuera de significado (*hors-sens*) de la forma en que pueden estar fuera de plano (*hors-champ*) en el cine” (Laplantine 2014, p. 41, trad. del a.)⁷⁵⁸.

Esta concepción de la representación en Laplantine nos sugiere, en línea similar a la de Csordas (1994), el poder evocador del cine, no para escapar de la inevitabilidad del lenguaje, sino de las constricciones onto-epistemológicas de las categorías del lenguaje, este entendido como una flexión corporal en lugar de como un vehículo para la

⁷⁵⁷ « No deviation from any of the above, except when necessary or appropriate: And of these, the last commandment is the most important. ‘Despite the fierceness of these commandments, actually OC is a very forgiving religion. It’s like Catholicism, you can always come to an accommodation and still get into heaven’. » (Lawrence 2020, p. 22).

⁷⁵⁸ « [...] representation does nothing but enunciate, monotonously, presence and the present. It resolutely adopts a frontal, not lateral or oblique, view and never envisages, so to speak, that in our sensible experience of the real there might be things outside of meaning [*hors-sens*] the way they can be off-screen [*hors-champ*] in cinema [...]. » (Laplantine 2014, p. 41).

comunicación. Por ello, Laplantine aportaba claves metodológicas, para nuestra metodología etno-fílmica basada en la ritmicidad corporal, cuyo centro es la evocación, al igual que en el ser-en-el-mundo de Csordas (1994). Laplantine se refería al potencial epistemológico del cine para el ‘pensamiento sensible’, en lugar de ‘categorial’, así:

La reflexión en torno al cuerpo interiorizando modelos sociales y culturales —en el andar, los gestos, maneras de reunirse o evitarse uno a otro—, pero también buscando escapar de los roles que tienen lugar en el cine, no son desempeñados mediante ideas, ni incluso en imágenes, y menos todavía mediante lo que denominan como ‘representaciones’, sino a través de planos de cámara. (Laplantine 2014, p. 88, trad. del a.)⁷⁵⁹.

En otras palabras, experiencialmente la recepción del cuerpo en la pantalla no se da primariamente como recepción de un objeto sino de un sujeto (corporizado) que está en el mundo, en un entorno inmediato concreto, operando en él, o con potencial para hacerlo, sino que su dación es ya como ser-en-el-mundo. Dicho de otra forma, en primera instancia un ser-en-el-mundo visiona, escucha y siente con su cuerpo, preobjetivamente dado, no una representación de un cuerpo objetivado, sino a otro ser-en-el-mundo que puede ser objetivado mediante una actitud reflexiva provocada por una súbita desconexión experiencial con lo vivido en la pantalla. Así, al visionar una película (etnográfica) puede haber una alternancia u oscilación entre la dación de los cuerpos en la pantalla como representación o como ser-en-el-mundo, ya sea por causas propias del sujeto-espectador, o por la forma en que la película está filmada. En estas últimas formas de hacer cine etnográfico es donde el antropólogo o realizador etno-fílmico puede, tal vez, afectar la oscilación del espectador hacia una dación del colaborador etnográfico en la pantalla mediante ciertos recursos cinematográficos como la duración de planos y secuencias, el punto de vista, la distancia focal, etc. Es decir, todo aquello que está en manos del realizador etno-fílmico y que este debe conocer para realizar con éxito la labor de explorar etno-fílmicamente la ritmicidad de la corporalidad y la corporización, ya sean centrales en su investigación, o como suelo existencial sobre los que se desarrollan las cuestiones culturales, sociales o políticas que se estén investigando mediante la práctica del cine.

⁷⁵⁹ « The reflection on the body interiorizing social and cultural models—in walking, gestures, ways to meet or avoid one another—but also seeking to escape roles that takes place in cinema is not played out through ideas, or even in images, and less still what are called “representations”, but through camera shots. » (Laplantine 2014, p. 88).

CONCLUSIONES

La presente investigación ha pretendido, principalmente, contribuir a una doble fundamentación de la corporización rítmica en las metodologías etno-fílmicas basadas en el estilo de cine observacional: por un lado, la ritmicidad corporal como epistemología audiovisual y, por otro, y gracias a lo anterior, como objeto de estudio aproximado de forma sensible, esto es, evocado mediante la práctica etno-fílmica. Para realizar ambas tareas, hemos aprovechado los réditos de aplicar la fenomenología a la antropología; hemos identificado los principios de la etnografía sensorial como base de comprensión de la metodología etno-fílmica; y hemos necesitado profundizar en la antropología modal para colocar el ritmo corporal en el centro. En todos estos trayectos hemos ido sacando conclusiones parciales que, finalmente, hemos trasladado a la práctica etno-fílmica observacional, en el capítulo dedicado a la metodología, donde las consecuencias de la fundamentación del ritmo corporal como epistemología se han hecho palpables. Así, haremos aquí una recopilación de los trayectos seguidos y las conclusiones identificadas.

En el primer capítulo hemos visto, mediante ejemplos concretos del cine etnográfico, principalmente del siglo veinte, cómo los usos etno-fílmicos de la antropología visual han estado en constante pugna por legitimar las epistemologías potenciales sensoriales y corporales que atesora el cine, y que no estaban en sintonía con los modelos de conocimiento textual y objetivista imperantes —por filiación con la antropología social y cultural— en la antropología visual⁷⁶⁰. Así, cabe destacar que al señalar ciertas prácticas y códigos subyacentes en la antropología visual hemos pretendido evidenciar el potencial presente en los medios visuales y sonoros para ofrecer formas corporales, sensoriales y experienciales de comprensión y elaboración de conocimiento antropológico. Ahora bien, para desarrollar de forma efectiva ese potencial epistemológico del cine, atisbado en el primer capítulo, hemos necesitado aproximarnos a tres antropologías (fenomenológica, sensorial y modal) que fundamentan la metodología del ritmo corporizado desarrollada.

⁷⁶⁰ Como ejemplo paradigmático de las tensiones entre objetividad-subjetividad, cabe señalar la memorable conversación entre Mead y Bateson (Brand 1976) analizada en el subepígrafe 1.3.1 *Character Formation in Different Cultures de Mead y Bateson: veinte años de cientificismo*.

El segundo capítulo ha sido elaborado, por tanto, en torno a la antropología fenomenológica, que ofrece un argumentario capaz de apuntalar el cuerpo no solo como objeto de estudio, sino sobre todo como epistemología. Debido a la complejidad de algunas nociones fenomenológicas, así como a causa de las diferentes perspectivas desde las que operan y elaboran sus objetos de estudio la fenomenología y la antropología, hemos considerado pertinente una introducción a la fenomenología desde una perspectiva antropológica. Así, hemos dilucidado, mediante la aclaración de los planos empírico y fenomenológico, que el sujeto fenomenológico trascendental de Husserl está elaborado desde un plano filosófico, con pretensión universal, atendiendo a la distinción cartesiana entre el sujeto y el mundo, mientras que la ontología del *Dasein* o ser-en-el-mundo de Heidegger si bien se refiere al *ser* de lo humano también desde lo universal, trasciende la relación sujeto-objeto planteada por Husserl para enfocarse en la experiencia precomprensiva que tantos frutos ofrece a la antropología visual en su prácticas etno-fílmicas.

Un breve trayecto entre estas dos perspectivas nos ha permitido aclarar que las epojés de tipo etnocéntrico o etnográfico invocadas por algunos antropólogos fenomenológicos⁷⁶¹ no son de necesaria aplicación en el mundo empírico del antropólogo; o, alternatively, si lo fuesen, no dejarían de ser muy diferentes a la adopción de una actitud isocrática, personalista o humanista⁷⁶² propia de las ciencias sociales y humanas —en oposición a la actitud naturalista, científicista u objetivista propia de la concepción del mundo según las ciencias naturales que pretenden explicar la totalidad del ser humano desde la biología o las neurociencias⁷⁶³— mediante las que

⁷⁶¹ Como se ha explicitado en el subepígrafe 2.1.2, Bidney (1973), Desjarlais y Throop (2011) o Pedersen (2020) siguen una corriente fenomenológica de tradición husserliana trascendental, basada en el sistema de epojés y reducciones que Husserl defendía que otorgaban acceso al conocimiento objetivo del mundo trascendental en la conciencia. Esta perspectiva fue superada por Heidegger, como se explica en el subepígrafe 2.1.1 *Breve aproximación a la fenomenología desde la antropología*, al reenfocar la intencionalidad husserliana de la conciencia, que consagraba la relación epistemológica entre mente y mundo, hacia una comprensión ontológica basada en el análisis existencial del ser-en-el-mundo, es decir, una intencionalidad del ser constituido por el mundo y, a su vez, constituyente del mundo o, en otras palabras, el ser-en-el-mundo como relación preobjetiva de co-constitución del ser humano en el mundo de la vida, que es el mundo en el que operamos preobjetivamente en actitud natural.

⁷⁶² Véase el subepígrafe 2.1.1 *Breve aproximación a la fenomenología desde la antropología* para ver la distinción que San Martín (2016, pp. 17-22) establece entre dos bloques de actitudes tradicionales de acceso al conocimiento. En el mismo epígrafe, véase San Martín (1992) para ver la distinción entre la actitud naturalista (propia del objetivismo), la actitud natural (propia de nuestra operatividad preobjetiva en el mundo de la vida) y la actitud personalista (o de motivación, que debería ser propia de las ciencias sociales).

⁷⁶³ Véase San Martín (1992, p. 12) o Zahavi (2019b), y una breve argumentación en el epígrafe 2.1.2.

trataríamos de dejar en suspensión nuestra propia perspectiva cultural a la hora de estudiar personas de otra cultura.

Además, en el segundo capítulo hemos desarrollado los principios y las tipologías de antropología fenomenológica, y hemos visto cómo Merleau-Ponty, al elaborar el cuerpo propio o vivido, recoge el testigo de Heidegger para dotar de corporización explícita el ser-en-el-mundo. Este trayecto, realizado mediante las interpretaciones de Csordas (1990, 1994) y Rodríguez Suárez (2012a, 2012b, 2016, 2019), muestra el cuerpo humano como ‘suelo existencial de la cultura’, en su socialidad, en el mundo de la vida, y como única perspectiva posible no ya de acceso al conocimiento, sino de sentido y significación originaria, precomprensiva⁷⁶⁴. A la luz de esta última consideración sobre el cuerpo propio, los análisis de este capítulo han terminado por fundamentar de forma sistemática las epistemologías no solo de la percepción corporal y la sensorialidad, sino también de la corporización de la existencia como noción epistemológica primera. Por tanto, estos análisis vienen a evidenciar además que los usos de los medios audiovisuales vistos en el primer capítulo carecían del sistema onto-epistemológico propuesto por la fenomenología para poder basar sus aproximaciones etnográficas a la cultura en la percepción corporizada y sensorial —salvo las excepciones notables del cine corporizado de Jean Rouch desde los cincuenta hasta los setenta, y la obra maestra del cine sensorial, corporal y rítmico de Robert Gardner, *Forest of Bliss* (1986).

Por otro lado, habiendo terminado el bloque de la antropología fenomenológica, cabe dar un pequeño paso atrás para traer aquí la pregunta que se planteaba en el segundo capítulo acerca de aquella cuestión de las perspectivas, en apariencia paradójica, cuya posible solución queda enriquecida con los planteamientos sobre el cuerpo propio de Merleau-Ponty expuestos en el segundo capítulo. La cuestión es la siguiente: dado que el cuerpo propio, vivido o preobjetivo es la forma corporizada y precomprensiva de operar en el mundo de la vida, y dado que para estudiar un fenómeno debemos objetivarlo, ¿cómo se puede objetivar lo preobjetivo sin afectar o destruir la preobjetividad que se pretende estudiar? La respuesta varía según la perspectiva, la actitud y el sistema onto-

⁷⁶⁴ Véase Zahavi (2019a) quien, fruto de los análisis fenomenológicos sobre el cuerpo, defiende que este debe ser concebido como la vía primera de acceso al conocimiento de los otros y del mundo. Cabe además tener en cuenta que las aproximaciones fenomenológicas no niegan la existencia de una realidad física objetiva, sino que, en lo que atañe al mundo de la vida, la realidad es de una ‘objetividad indeterminada’ (Csordas 1990, p. 38); dicho de otra forma, su estatus como ‘verdad’ es una cuestión intersubjetiva.

epistemológico desde la que se plantea. Desde un punto de vista fenomenológico, el estudio de la preobjetividad de la experiencia corporal se asienta sobre la base onto-epistemológica de que la primera perspectiva posible de acceso al conocimiento es una subjetividad corporal que al estar emplazada en el mundo es ya una intersubjetividad constituida precisamente por el mundo de la vida compartido desde que nacemos. Sobre la base de esta reflexión fenomenológica podemos afirmar que la objetivación es un proceso experiencial que no se da como perspectiva —pues solo hay una, la del cuerpo propio; o si lo fuese, sería una perspectiva ‘ideal’, como categoría platónico-cartesiana—, sino más bien como una actitud adoptada cuando *queremos conocer* —no solo el mundo físico, desde una ciencia natural, sino también mundo de la vida, desde una ciencia intersubjetiva como la antropología.

Por tanto, la pregunta planteada solo tiene sentido en caso de concebir la objetivación desde una perspectiva ideal, independiente, indiferente, cosa que es desmontada como entelequia precisamente por las fenomenologías de Heidegger y Merleau-Ponty. Correlativamente, desde el punto de vista empírico de la persona concreta, ya sea un antropólogo o un fenomenólogo, la objetivación de fenómenos experienciales del mundo de la vida debe concebirse como inter-objetivación, es decir, cuando operamos como sujetos intersubjetivamente constituidos en una pretendida actitud de *quiero-conocer-por-cierto-motivo* que finaliza en un acuerdo social sobre lo que podemos considerar objetivo⁷⁶⁵. Si bien lo anterior no niega la existencia de una realidad objetiva, le otorga un carácter inter-objetivado. En definitiva, desde una perspectiva fenomenológica es posible estudiar la corporalidad experienciada al concebir la objetivación como actitud y la objetividad como inter-objetivación, esto es, desde nuestra propia subjetividad fluctuante entre una actitud ordinaria-preobjetiva y una actitud reflexivo-objetivante.

Volviendo al trayecto propuesto, en el tercer capítulo la investigación viraba hacia la antropología sensorial en la búsqueda de una metodología etno-fílmica que la antropología fenomenológica no posee y que la etnografía sensorial solo ofrece en

⁷⁶⁵ En esa misma línea argumenta Nagel: “La objetividad no es una visión desde ningún sitio, sino una visión desde cualquier lugar en que el cuerpo pueda posicionarse, y en relación con las perspectivas de ‘otros yo-mismo’” (1979, p. 212, trad. del a.). Orig.: « Objectivity is not a view from nowhere, but a view from everywhere that the body can take up its position, and in relation to the perspectives of ‘other myselfes’. » (Nagel 1979, p. 212).

estructura y costumbre —como heredera directa de la antropología visual, si bien reconsiderando sus objetos de estudio, prácticamente en exclusiva, en torno a la conformación cultural de la sensorialidad, y dando, en la práctica, por sentada la corporización, razón por la que seguíamos precisando de las elaboraciones sobre corporización elaboradas por la antropología fenomenológica. En este sentido, la estructura habitual de la etnografía sensorial emplaza los sentidos y el cuerpo no solo como modos de conocer, sino también como formas sensibles mediante las que se constituyen los mundos de la vida de los colaboradores etnográficos. Por tanto, a diferencia de la etnografía clásica que parte de la observación participante como método objetivo, la etnografía sensorial no solo concibe la generación de conocimiento etnográfico como un proceso intersubjetivo abierto no solo a la observación, la participación y la colaboración creativa, sino que además lo hace a partir de concebir el trabajo de campo como un proceso sensorial y sensual⁷⁶⁶—de forma similar, la antropología modal de Laplantine (2014) sugiere ‘la compartición de lo sensible’ (*le partage du sensible*). Por otro lado, la profundización en la antropología sensorial, además de ofrecer una estructura de base para la implementación de la corporización rítmica en las metodologías etno-fílmicas —pues toca ligeramente, aunque de forma accesoria, la corporalidad— permite además sacar algunas conclusiones tangenciales sobre el marco de estudio de la antropología sensorial y sus filiaciones disciplinares.

Así, cabe indicar que, mientras los objetos de interés de la antropología social o cultural se han centrado casi invariablemente, y a pesar de los sucesivos cambios de paradigma, en las causalidades que convergen para dar forma al fenómeno estudiado, ya sea, este el rendimiento de la organización social o un determinado producto de la cultura, la antropología sensorial por su parte pone este análisis causal en segundo plano para traer al frente la manera en que ese contexto sociocultural conforma los sentidos y toma expresión particular en el cuerpo y la sensorialidad, entendidos como existenciaros sobre el que las fuerzas sociales, culturales, históricas, políticas y económicas producen su efecto⁷⁶⁷. La antropología sensorial extiende así las capacidades de las prácticas de la antropología visual o, lo que es lo mismo, profundiza en el potencial visual, sonoro y

⁷⁶⁶ La implementación de los sentidos como epistemologías etnográficas es referida por Stoller (1997) como *sensuous scholarship*, y por Robben y Sluka (2007) como *sensorial fieldwork*.

⁷⁶⁷ Véase Cox, Irving y Wright (2016).

narrativo inherente a las herramientas audiovisuales, incluido el montaje. Es decir, la práctica de la antropología visual, con su trabajo de campo mediado por la cámara —y todo lo que ello implica en términos de lo profílmico⁷⁶⁸— ya ofrecía una modalidad de ser-en-el-mundo que la antropología sensorial ahonda, esta vez armada con unas ontologías fenomenológicas que permiten potenciar sus habilidades para experimentar el mundo de una forma más plena que la permitida a la antropología visual por parte de su disciplina madre, la antropología social y cultural, que encorsetaba sus prácticas mediante ontologías cartesianas basadas únicamente en el conocimiento descriptivo.

Por tanto, en la antropología sensorial marco teórico y metodología provienen de ámbitos o modalidades con tradiciones distintas, que no antagónicas, al menos si uno no pone empeño cartesiano en aislarlas. Así, mientras el marco teórico de la antropología sensorial proviene básicamente de la antropología fenomenológica, la metodología se deriva en origen de las prácticas de la antropología visual, informadas ahora por una fenomenología mediada por la antropología fenomenológica. En otras palabras, mientras el marco teórico de la antropología sensorial encuentra su marco en la antropología fenomenológica, las prácticas de la antropología sensorial se ven afectadas por la fenomenología mediante dos vías; una, a través de la antropología fenomenológica y, dos, mediante la antropología visual anterior⁷⁶⁹ de la que surge la antropología sensorial. Asimismo, cabe destacar que el cambio de paradigma que permitió florecer a la antropología sensorial se produjo de forma ligeramente posterior a la incursión de la fenomenología en las ciencias sociales, el denominado ‘giro fenomenológico’⁷⁷⁰, que a su vez favoreció de forma prácticamente simultánea el ‘giro corporal’, del que deviene, con el último cambio de siglo, el ‘giro sensorial’ —todos ellos deben entenderse de forma interrelacionada, producto en parte del ‘giro reflexivo’ de los ochenta (Howes 2006).

En todo caso, si bien la antropología fenomenológica ha servido para poner el cuerpo en el centro de la investigación etnográfica, mientras que la etnografía sensorial ofrece un marco metodológico etno-fílmico para la inclusión del cuerpo como

⁷⁶⁸ ‘Profílmico’ se refiere a todo aquello que está implicado en un proceso de producción cinematográfica y que, a pesar de no aparecer en el encuadre, se podría decir que co-constituye la película.

⁷⁶⁹ Véase trabajos considerados, en su momento, ‘antropología visual’ y que hoy en día son considerados trabajos pioneros de la antropología sensorial debido al uso extensivo, tal vez inconsciente, de estructuras ontológicas propias de la antropología fenomenológica y, por tanto, de la fenomenología, como *Forest of Bliss* (1986).

⁷⁷⁰ Véanse Bull (2000), Howes (2005), Bull y Mitchell (2015), Spinney (2006, 2007).

epistemología, debemos sintetizar ahora cómo la antropología modal integraba el ritmo en la corporalidad. Así, hemos dedicado el cuarto capítulo a desarrollar la concepción del cuerpo rítmico de Laplantine. Para ello, hemos visto que el antropólogo de formación filosófica elabora un análisis crítico del pensamiento categorial del platonismo y el cartesianismo, y su incursión epistemológica en la antropología, y defiende sustituirlo por nociones no dicotómicas sino fluidas o modales, como la noción de pensamiento sensible o modal (*la pensée sensible*) que permite el florecimiento de un modelo coreográfico del cuerpo⁷⁷¹. Mediante este, la corporalidad es comprendida en su multiplicidad modal, dando cuenta de la naturaleza fluida y viviente del lenguaje como sujeto, como flexión del cuerpo, y del ritmo como cadencia corporal, afectada por el mundo, cuya exploración sensible se muestra especialmente adecuada mediante el cine.

Precisamente, la comprensión sensible del ritmo corporal de Laplantine, basada en la noción de duración, contrasta con la concepción objetivante de Henri Lefebvre, basada en la medida (*measure*) que hemos elaborado en el mismo capítulo. Otro aspecto en el que difieren los modelos del ritmo de Laplantine y Lefebvre es el requerimiento de este último para que el ritmo-analista se posicione con exterioridad a la acción o evento cuyos ritmos pretende analizar objetivamente —si bien al menos concede que es necesaria cierta familiaridad previa en relación con los ritmos a estudiar⁷⁷². En definitiva, la noción lefebvriana de ritmo, basada en la repetición y la externalidad, no ha servido para fundamentar una metodología etno-fílmica rítmico-corporal, puesto que la perspectiva objetivista nos aleja de la experiencia corporal preobjetiva que hemos desarrollado en esta investigación. En su lugar, la aproximación fenomenológica de Csordas, que subvierte la relación sujeto-objeto, y la del modelo coreográfico del cuerpo en Laplantine, que otorga centralidad al cuerpo y al ritmo, son preferibles debido, principalmente, a que son capaces de comprender preobjetiva y sensiblemente no solo la corporalidad de los colaboradores etnográficos, sino también la corporalidad del etno-cineasta y su cámara corporizada, lo que nos lleva al último capítulo.

⁷⁷¹ Mediante el paradigma del pensamiento sensible Laplantine (2014) propone una descategorización y desjerarquización de los diferentes modos de conocimiento (intelectual, sensorial, verbal), lo que da lugar a una concepción no dicotómica de nociones como ‘lenguaje-sujeto’ (el lenguaje como flexión del cuerpo) que pretende superar los dualismos cartesianos entre lo corporal y lo mental.

⁷⁷² Lefebvre insiste en varias ocasiones respecto a la necesidad de que el ritmo-analista se posicione con exterioridad en relación con los ritmos que pretende estudiar (Lefebvre 2004, pp. 27, 28, 88).

El capítulo dedicado a la metodología ofrece primero una profundización en el modelo textual, imperante en la antropología visual de buena parte del siglo veinte, en contraste, según David MacDougall, con un modelo experiencial —que podemos asimilar con el paradigma de ‘pensamiento sensible’ de Laplantine— más adecuado para la práctica etno-fílmica, no solo para una comprensión del cuerpo como epistemología y como objeto de estudio, sino también para una concepción del cine como medio corporizado evocador de experiencias corporales. A continuación, hemos realizado precisamente una aplicación concreta de la forma en que la corporalidad fílmica es analizada desde una perspectiva fenomenológica, según la que podemos concluir que la encarnación de la intencionalidad del cineasta se expresa en su cuerpo vivido y, por tanto, las decisiones que el realizador etnográfico tiene que tomar en su práctica etno-fílmica no son sino una manifestación de su forma de relacionarse con el mundo de la vida de sus colaboradores —‘qué es la estética de un cineasta sino la expresión de su ética’, preguntaba retóricamente Lucien Castaing-Taylor⁷⁷³. En este sentido, la aproximación crítica que hacemos a los principios del cine observacional implementa los desarrollos de los capítulos dedicados a las antropologías fenomenológica, sensorial y modal.

De esta forma, hemos constatado que ciertas nociones presentadas por Andrew Lawrence —como la noción ‘compromiso con el encuadre’⁷⁷⁴— al ser alumbradas mediante la noción del cuerpo propio o vivido de Merleau-Ponty y el paradigma del pensamiento sensible de Laplantine, producen consecuencias materiales no solo para una comprensión corporal y sensible tanto del realizador como del colaborador etnográfico, sino también para la práctica etno-fílmica del primero. En el caso de la corporalidad del realizador etno-fílmico, solo mediante una mirada atenta y duradera —comprometida mediante el cuerpo propio en el encuadre que muestra el cuerpo vivido del colaborador— la cámara corporizada puede hacer patente la ritmicidad corporizada de los colaboradores etnográficos. A este respecto, el cuerpo rítmico que surge del pensamiento sensible de Laplantine nos lleva a concluir que los ritmos del mundo de la vida y del etno-cineasta se

⁷⁷³ Véase Taylor (1998, p. 12).

⁷⁷⁴ Para una elaboración del compromiso con el encuadre en las prácticas etno-fílmicas desde un punto de vista corporizado, véanse las secciones 5.1.1 *El conocimiento etno-fílmico en el marco epistemológico textual de la antropología* y 5.3 *Análisis corporizado de los principios de estilo del cine observacional*.

relacionan de forma expresiva en el trabajo de campo y, de ahí, se trasponen a la película mediante un montaje que debe salvaguardar en lo posible tales relaciones rítmicas.

Por otro lado, la implementación del cuerpo preobjetivo de Merleau-Ponty nos lleva a concluir, primero, que el realizador etno-fílmico opera la cámara guiado no solo por sus instintos, sino también por las afecciones del mundo de la vida que se le presenta ante la cámara —y que modifican a su vez sus intenciones. La filmación etnográfica, por tanto, es una actividad en la que el cuerpo del realizador fluctúa entre una operatividad preobjetiva y una actitud objetivante. Para una comprensión sensible de la corporalidad del otro se hace necesario mantener una actitud intuitiva o, como diría Laplantine, sensible o rítmica, en sintonía entre lo intencionado y lo que se nos aparece. Así, la corporalidad estudiada, mediante la objetivación que produce la cámara, puede ser sensiblemente comprendida por un espectador en una actitud que le permita vivir a través de las corporalidades que se le muestran, pero esto solo es posible, pues es condición *sine qua non*, si la corporalidad del primero, el realizador, se encuentra en equilibrio rítmico con el mundo de la vida que está filmando.

En definitiva, nuestra tesis ha sostenido que las técnicas del cuerpo no fueron consideradas en la manera de producir fílmicamente el conocimiento antropológico, al menos en mayoría de la producción etnográfica antes del giro corporal de los años ochenta y noventa. Antes de la llegada de las cámaras ligeras, la razón era fundamentalmente técnica, es decir, las pesadas cámaras con trípode impedían el trabajo de cámara corporal, favoreciendo encuadres fijos escénicos (teatrales). Pero incluso en aquellos tiempos, directores como Basil Wright en *The Song of Ceylon* (1934) o Flaherty en *Nanuk* (1922), por nombrar sólo un par de los primeros trabajos, tenían una sensibilidad especial, de un modo u otro, hacia los cuerpos que se desplegaban rítmicamente en sus películas, incluso a pesar de que no podían, como directores, expresar sus propios seres corporales en relación con los mundos y cuerpos que estaban filmando. Es cierto que, por una serie de razones con las que, hasta cierto punto, estamos de acuerdo, esas películas tuvieron serios problemas para ser reconocidas como películas etnográficas⁷⁷⁵. Pero, además, sostenemos otra razón: esas películas funcionaban precisamente en un nivel diferente al de los

⁷⁷⁵ Véanse los subepígrafos 1.2.2 y 1.2.3 acerca de ambas películas, y las críticas que afrontaron desde el campo de la antropología.

paradigmas cinematográficos etnográficos de su época, basados en el cartesianismo (y no en el pensamiento de Descartes) —véase Laplantine (2014).

La simplificación del pensamiento filosófico completo de Descartes en su famosa máxima ‘cogito ergo sum, tuvo efectos perniciosos, siglos más tarde, en las premisas onto-epistemológicas fundamentales de las ciencias, y en el modo en que la antropología operaba en, y se relacionaba con, el mundo humano estudiado (afectando a las nociones de verdad y conocimiento antropológico válido). Así, la síntesis omnipresente del pensamiento de Descartes, a saber, el cartesianismo, fundó la base del conocimiento empírico mediante la afirmación positivista de que el mundo está antes que las personas, y una persona tiene un cuerpo (*res extensa*) sólo como maquinaria biológica en la que reside el alma (*res cogitans*), que tiene un cuerpo. Sin embargo, lo que vino a proponer Heidegger, en su analítica existencial, es que *no tenemos* cuerpos, sino que *somos* cuerpos (Rodríguez Suárez 2016, 2019). Y nuestra afirmación es que, puesto que estamos existencialmente corporizados desde el principio, el cine se hizo de forma descorporizada —salvo algunas excepciones a contracorriente— durante la mayor parte de la historia de lo que oficialmente se consideró, en el pasado, cine etnográfico. O, mejor dicho, se consideraba que el cine se hacía básicamente con la mente —el cuerpo como herramienta a su servicio—, en lugar de hacerlo mediante una mente corporizada, la del cineasta, es decir, con su propio ser corporal que está preobjetivamente ligado al mundo que filma.

Si hace casi treinta años Lucien Castaing-Taylor defendía que las etnografías pueden ser conducidas enteramente de forma cinematográfica⁷⁷⁶, hoy en día debemos plantear cómo el cuerpo como epistemología puede orientarse hacia sí mismo para estudiarse mediante metodologías etno-fílmicas que, como la observacional, atesoran el potencial sensible y rítmico necesario para su comprensión sensible y rítmica. Si bien esta tesis pretende una contribución a esta tarea, no es menos cierto que quedan muchos ángulos por explorar, principalmente, una profundización en torno a las formas en que el realizador, mediante su actividad cinematográfica —por ejemplo, la duración de los planos tanto en filmación como en montaje—, puede hacer oscilar la atención del espectador hacia la corporalidad preobjetiva de los colaboradores etnográficos, en lugar de hacia la objetivación, e incluso la objetualización, de los cuerpos en la pantalla.

⁷⁷⁶ Véase Taylor (1996, p. 86).

CONCLUSIONS

The present investigation has mainly aimed to contribute to a double grounding of rhythmic embodiment in ethno-filmic methodologies based on observational film style: on the one hand, bodily rhythmicity as an audiovisual epistemology and, on the other hand, and thanks to the above, as an object of study approached in a sensitive way, that is, evoked through ethno-filmic practice. In order to carry out both tasks, we have taken advantage of the benefits of applying phenomenology to anthropology; we have identified the principles of sensorial ethnography as a basis for understanding ethno-filmic methodologies; and we have needed to delve into modal anthropology in order to place bodily rhythms at the centre of ethnographic research. In all these journeys, we have drawn partial conclusions that, finally, we have transferred to the observational ethno-filmic practice, in the chapter dedicated to methodology, where the consequences of the foundation of body rhythm as epistemology have become palpable. Thus, we will here summarise the paths followed, and the conclusions identified.

In the first chapter we have seen, through concrete examples of ethnographic cinema, mainly from the twentieth century, how the ethno-filmic uses of visual anthropology have been in constant struggle to legitimise the potential of sensorial and bodily epistemologies treasured by cinema, and which were not in tune with the prevailing models of textual and objectivist knowledge in visual anthropology⁷⁷⁷ —in virtue of its filiation with social and cultural anthropology. Thus, it is worth noting that by pointing out certain practices and codes underlying visual anthropology we have sought to highlight the potential present in visual and sound media to offer corporeal, sensorial and experiential forms of understanding and elaboration of anthropological knowledge. However, in order to effectively develop the epistemological potential of film glimpsed in the first chapter, we have needed to approach three anthropologies (phenomenological, sensorial and modal) that underpin our development of a rhythmically embodied methodology.

⁷⁷⁷ As a paradigmatic example of the objectivity-subjectivity tensions, please see the memorable conversation between Mead and Bateson (Brand 1976) discussed in sub-section 1.3.1 *Character Formation in Different Cultures: twenty years of Mead and Bateson's objectivism*.

The second chapter has therefore been elaborated around phenomenological anthropology, which offers an argument capable of grounding the body not only as an object of study, but above all as an epistemology. Due to the complexity of some phenomenological notions, but also due to the different perspectives from which phenomenology and anthropology operate and elaborate their objects of study, we have considered it pertinent to introduce phenomenology from an anthropological perspective. Thus, we have elucidated, through the clarification of the empirical and phenomenological planes, that Husserl's transcendental phenomenological subject is elaborated from a philosophical plane, with universal pretension, attending to the Cartesian distinction between the subject and the world, while Heidegger's ontology of *Dasein* or being-in-the-world, although it refers to the being of the human also from the universal, transcends the (ultimately) Cartesian subject-object epistemologically approached by Husserl to focus on the pre-objective or pre-comprehensive experience that offers so many fruits to visual anthropology in its ethno-filmic practices.

The journey between these two perspectives has allowed us to clarify that the ethnocentric or ethnographic type of epochés invoked by some phenomenological anthropologists⁷⁷⁸ are not necessarily applicable in the empirical world of the anthropologist. Or, alternatively, if they were, they would not be very different from the adoption of an isocratic, personalist or humanist⁷⁷⁹ attitude proper to the social and human sciences —as opposed to the naturalist, scientific or objectivist attitude proper to the conception of the world according to the natural sciences that try to explain the totality of the human being from biology or the neurosciences⁷⁸⁰— by which we would try to

⁷⁷⁸ As explained in section 2.1.2, Bidney (1973), Desjarlais and Throop (2011) or Pedersen (2020) follow a phenomenological current in the transcendental Husserlian tradition, based on the system of epochés and reductions that Husserl defended as a way of granting access to objective knowledge of the world in consciousness. This perspective was superseded by Heidegger, as explained in section 2.1.1 *A brief approach to phenomenology from anthropology*, by refocusing the Husserlian intentionality of consciousness, which enshrined the epistemological relation between mind and world, towards an ontological understanding based on the existential analysis of the being-there or being-in-the-world, i.e., an intentionality of being constituted by the world and, in turn, constitutive of the world or, in other words, being-in-the-world as a practical and pre-objective relation of co-constitution of the human being in the lifeworld, which is the world in the natural attitude with which we operate pre-comprehensively.

⁷⁷⁹ See the epigraph 2.1.1 *A brief approach to phenomenology from anthropology* for the distinction that San Martín (2016, pp. 17-22) establishes between two blocks of traditional attitudes of access to knowledge. In the same epigraph, see San Martín (1992) for the distinction between the naturalistic attitude (proper to objectivism), the natural attitude (proper to our pre-objective operativity in the lifeworld) and the personalistic attitude (or intensive attitude, which should be proper to the social sciences).

⁷⁸⁰ See San Martín (1992, p. 12) or Zahavi (2019b), and a brief argumentation under the heading 2.1.2.

leave our own cultural perspective in suspension when studying people from another culture.

Furthermore, in the second chapter, we have developed the principles and typologies of phenomenological anthropology, and we have seen how Merleau-Ponty, in elaborating the proper or lived body, picks up Heidegger's baton to endow the being-in-the-world with explicit embodiment. This trajectory, carried out through the interpretations of Csordas (1990, 1994) and Rodríguez Suárez (2012a, 2012b, 2016, 2019), shows the human body as the 'existential ground of culture', in its sociality, in the lifeworld, and as the only possible perspective to access knowledge within a world experientially given as already significative, bodily oriented meanings⁷⁸¹. In the light of this consideration of the proper body, the analyses in this chapter have ended up systematically grounding the epistemologies not only of bodily perception and sensoriality, but also of the embodiment of existence as a primary epistemology. Thus, these analyses further demonstrate that the uses of audiovisual media discussed in the first chapter lacked the onto-epistemological system proposed by phenomenology to base their ethnographic approaches to culture on embodied and sensory perception—with the notable exceptions of Jean Rouch's embodied cinema from the 1950s to the 1970s, or Robert Gardner's masterpiece of sensory, bodily and rhythmic cinema, *Forest of Bliss* (1986).

On the other hand, having finished the part on phenomenological anthropology, it is worth taking a small step back to bring up here the question raised in the second chapter about that apparently paradoxical question of perspectives, the possible solution to which is enriched by the approaches to Merleau-Ponty's proper body set out in the second chapter. The question is the following: given that the proper, lived or pre-objective body is the embodied and pre-comprehensive way of operating in the lifeworld, and given that in order to study a phenomenon we must objectivate it, how can we objectivate the pre-objective without affecting or destroying the pre-objectivity we are trying to study? The answer varies according to the perspective, the attitude and the onto-epistemological

⁷⁸¹ See Zahavi (2019a) who, as a result of the phenomenological analyses of the body, argues that the body should be conceived as the primary means of access to knowledge of others and of the world. It should also be noted that phenomenological approaches do not deny the existence of an objective physical reality, but that, as far as the lifeworld is concerned in it, reality is of an 'indeterminate objectivity' (Csordas 1990, p. 38); in other words, its status as 'truth' is an intersubjective matter.

system from which it is posed. From a phenomenological point of view, the study of the pre-objectivity of bodily experience rests on the following onto-epistemological basis: the first and primal perspective of access to knowledge is a bodily subjectivity which, being situated in the world, is already an intersubjectivity constituted precisely by the lifeworld shared from the moment we are born. On the basis of this phenomenological reflection we can affirm that objectivation is an experiential process that does not occur as a perspective—for there is only one, that of one's own body; or if it were, it would be an ideal perspective, as a Platonic-Cartesian category—but rather as an attitude adopted *when we want to know*—not only the physical world, from the natural sciences, but also the lifeworld of others, from an intersubjective science such as anthropology.

Therefore, the question posed only makes sense if we conceive the notion of objectivation from an ideal, independent, indifferent perspective, which is dismantled as an entelechy precisely by the phenomenologies of Heidegger and Merleau-Ponty. Correlatively, from the empirical point of view of the concrete person, be it an anthropologist or a phenomenologist, the objectivation of experiential phenomena of the lifeworld must be conceived as inter-objectivation, that is, when we operate as intersubjectively constituted individuals in an allegedly *want-to-know-for-a-certain-purpose* attitude which ends up in a process of social agreement on what we can consider objective⁷⁸². While this does not deny the existence of an objective reality, it gives it an inter-objective character. In short, from a phenomenological perspective it is possible to study experienced corporeality by conceiving objectivation as an attitude and objectivity as inter-objectivation, this is, from our own subjectivity that fluctuates between an ordinary-pre-objective attitude and a reflexive-objectivating attitude.

Returning to the proposed pathway, in the third chapter the research turned towards sensory anthropology in the search for an ethno-filmic methodology that phenomenological anthropology does not possess and that sensory ethnography only offers in structure and custom—as a direct heir of visual anthropology, although reconsidering its objects of study, practically exclusively, around the cultural shaping of sensoriality, and taking, in practice, embodiment for granted, which is why we continued

⁷⁸² In the same vein Nagel argues: “Objectivity is not a view from nowhere, but a view from everywhere that the body can take up its position, and in relation to the perspectives of ‘other myselfes’” (1979, p. 212).

in need of the elaborations on embodiment developed by phenomenological anthropology.

In this sense, the usual structure of sensory ethnography places the senses and the body not only as ways of knowing, but also as sensible forms through which the lifeworlds of ethnographic collaborators are constituted. Thus, unlike classical ethnography which starts from participant observation as an objective method, sensory ethnography not only conceives the generation of ethnographic knowledge as an intersubjective process open not only to observation, participation and creative collaboration, but also does it so by conceiving fieldwork as a sensory and sensual process⁷⁸³—similarly, Laplantine's (2014) modal anthropology suggests 'sharing of the sensible' (*le partage du sensible*). On the other hand, the deepening of sensory anthropology, besides offering a ground structure for the implementation of rhythmic embodiment in ethno-filmic methodologies—as it touches, albeit accessorially, on corporeality—also allows for some tangential conclusions to be drawn about the theoretical framework in studying sensory anthropology and its disciplinary filiations.

Thus, while the objects of interest of social or cultural anthropology have almost invariably focused, despite the successive paradigm shifts, on the causalities that converge to shape the phenomenon under study, be it the performance of social organisation or a particular product of culture, it is worth noting that sensory anthropology, for its part, puts this causal analysis in the background in order to bring to the fore the way in which this socio-cultural context shapes the senses and takes particular expression in the body and sensoriality, understood as existentials on which social, cultural, historical, political and economic forces produce their effect⁷⁸⁴. Sensory anthropology thus extends the capabilities of visual anthropology practices, or, in other words, it delves into the visual, sonic and narrative potential inherent in audiovisual tools, including montage. In other words, the practice of visual anthropology, with its camera-mediated fieldwork—and all that this implies in terms of the profilmic⁷⁸⁵—already

⁷⁸³ The implementation of the senses as ethnographic epistemologies is referred to by Stoller (1997) as *sensuous scholarship*, and by Robben and Sluka (2007) as *sensory fieldwork*.

⁷⁸⁴ See Cox, Irving and Wright (2016).

⁷⁸⁵ The term 'profilmic' refers to everything that is involved in a film production process and that, despite not appearing in the frame, could be considered to co-constitute the film.

offered a mode of being-there that sensory anthropology explores in greater depth, this time armed with phenomenological ontologies that allow it to enhance its abilities to experience the world in a more fulfilling way than visual anthropology was allowed to do by its parent discipline, social and cultural anthropology, which, as we have extensively argued, constrained its practices by ontologies based solely on categorial knowledge.

Therefore, in sensory anthropology, theoretical framework and methodology come from fields or modalities with different, but not antagonistic, traditions, at least if one does not put Cartesian efforts into isolating them. Thus, while the theoretical framework of sensory anthropology comes basically from phenomenological anthropology, the methodology derives in origin from the practices of visual anthropology, now informed by a phenomenology mediated by phenomenological anthropology. In other words, while the theoretical framework of sensory anthropology finds its framework in phenomenological anthropology, the practices of sensory anthropology are affected by phenomenology in two ways; one, through phenomenological anthropology and, two, through the earlier visual anthropology⁷⁸⁶ from which sensory anthropology emerges. It should also be noted that the paradigm shift that allowed sensory anthropology to flourish occurred slightly later than the incursion of phenomenology into the social sciences, the so-called ‘phenomenological turn’⁷⁸⁷, which almost simultaneously favoured the ‘bodily turn’, from which came, at the turn of the century, the ‘sensory turn’ —all of them should be understood as interrelated, partly a product of the ‘reflexive turn’ motivated by the crisis of representation in the 1980s, and the excesses of the textual model (Howes 2006).

In any case, given that phenomenological anthropology has served to place the body, as an object of study, at the centre of ethnographic research, and while sensory ethnography offers an ethno-filmic methodological framework for the inclusion of the body as an epistemology, we must now synthesise how modal anthropology integrates rhythm into corporeality. Thus, we have devoted the fourth chapter to developing Laplantine’s conception of the rhythmical body. To this end, we have seen that the

⁷⁸⁶ Works considered, at the time, ‘visual anthropology’, today are considered pioneering works of sensory anthropology due to the extensive use, perhaps unconscious, of ontological structures typical of phenomenological anthropology and, therefore, of phenomenology, like *Forest of Bliss* (1986).

⁷⁸⁷ See Bull (2000), Howes (2005), Bull and Mitchell (2015), Spinney (2006, 2007).

philosophically trained anthropologist develops a critical analysis of the ‘categorical thinking’ of Platonism and Cartesianism, and its epistemological incursion into anthropology, and advocates replacing it with notions that are not dichotomous but modally oscillating, such as the notion of sensible or modal thinking (*la pensée sensible*) which allows a choreographic model of the body⁷⁸⁸ to flourish. Through it, corporeality is understood in its modal multiplicity, accounting for the fluidly living nature of language as subject, as flexion of the body, and of rhythm as bodily cadence, affected by the world, whose sensitive exploration is shown to be particularly appropriate through film.

Precisely, Laplantine’s sensible understanding of bodily rhythm, based on the notion of duration, contrasts with Henri Lefebvre’s objectivating conception, based on measure, which we have elaborated in the same chapter. Another aspect in which the Laplantine and Lefebvre models of rhythm differ is the latter’s requirement for the rhythm-analyst to position him/herself outside the action or event whose rhythms are researched —although Lefebvre at least concedes that a certain prior familiarity with the rhythms to be studied is necessary⁷⁸⁹. In short, the Lefebvrian notion of rhythm, based on repetition and externality, does not serve as a basis for a rhythmic-bodily ethno-filmic methodology, since the objectivist perspective distances us from the intended pre-objective bodily experience we have developed in this research. Instead, Csordas’ phenomenological approach, which subverts the subject-object relationship, and that of Laplantine’s choreographic model of the body, which gives centrality to the body and rhythm, have been preferable for they allow us to comprehend not only the corporeality of the ethnographic collaborators, but also that of the ethno-filmmaker and his embodied camera, all of which brings us to the last chapter.

The chapter dedicated to methodology provides first an in-depth look at the textual model, prevailing in visual anthropology for much of the twentieth century, in contrast, according to David MacDougall, with the experiential model —which we can assimilate with Laplantine’s paradigm of ‘sensible thinking’— more suitable for the ethno-filmic

⁷⁸⁸ Through the paradigm of ‘sensible thinking’, Laplantine (2014) proposes a decategorization and dehierarchization of the different modes of knowledge (intellectual, sensory, verbal), which gives rise to a non-dichotomous conception of notions such as ‘language-subject’ (language as flexion of the body) that aims to overcome the Cartesian dualisms between the physical and the mental.

⁷⁸⁹ Lefebvre insists on several occasions regarding the need for the rhythm-analyst to position himself externally in relation to the rhythms he intends to study (Lefebvre 2004, pp. 27, 28, 88).

practices, not only for its understanding of the body both as an epistemology and as an object of study, but also for his conception of cinema as an embodied medium that evokes first of all bodily experiences. Then, we have made a concrete application of the way in which filmic corporeality is analyzed precisely from a phenomenological perspective. According to it, we could conclude that the intentionality of the filmmaker is expressed in his/her body as experienced or lived and, therefore, the decisions that the ethnographic filmmaker has to take in his ethno-filmic practice are a manifestation of his/her way of relating to the lifeworld of his collaborators —‘what are the aesthetics of a filmmaker if not the expression of his ethics’, asked rhetorically Taylor⁷⁹⁰. In this sense, the critical approach we subsequently applied to the principles of observational cinema implements the developments of the chapters dedicated to phenomenological, sensory and modal anthropology.

In this way, we have verified that certain notions presented by Andrew Lawrence —such as the notion ‘frame commitment’⁷⁹¹— when illuminated by Merleau-Ponty’s notion of the proper or lived body and Laplantine’s paradigm of sensible thinking, produce material consequences not only for a corporeal and sensitive understanding of both the filmmaker and the ethnographic collaborator, but also for the ethno-filmic practice of the former. In the case of the corporeality of the ethno-filmmaker, only through an attentive and sensible gaze —committed by means of one’s own body with the framing within which other lived bodies unfold— the embodied camera can make evident the embodied rhythmicity of the ethnographic collaborators. In this regard, the rhythmic body that emerges from Laplantine’s sensible thinking leads us to conclude that the rhythms of both the lifeworld and the ethno-filmmaker are intertwined in such an expressive and yet indeterminate way in fieldwork that its transposition to the film via montage should seek to respect as much as possible those rhythmical relationships.

On the other hand, the implementation of Merleau-Ponty’s pre-objective body leads us to conclude, first, that the ethno-filmmaker operates the camera guided not only by his/her instincts, but also by the affections of the lifeworld that is presented to him or

⁷⁹⁰ See Taylor (1998, p. 12).

⁷⁹¹ For an elaboration of ‘frame commitment’ in ethno-filmic practices from an embodied point of view, see the sections 5.1.1 *Ethno-filmic knowledge in the textual epistemological framework of anthropology* and 5.3 *Embodied analysis of the principles observational film style*.

her before the camera —and which in turn modify his/her intentions. Ethnographic filming, therefore, is an activity in which the filmmaker's body fluctuates between a pre-objective operative attitude and an objectivating one. For a sensitive understanding of the corporeality of the other, it is necessary to maintain an intuitive attitude or, as Laplantine would say, sensible or rhythmic, in tune between what is intended and what appears to us. Thus, the corporeality studied, through the objectivation produced by the camera, can be sensibly comprehended by a spectator in an attitude that allows him or her to live through the corporeality that is shown to him/her, but this is only possible, since it is a *sine qua non*, if the corporeality of the former, the filmmaker, is in rhythmical balance with the lifeworld that he or she is filming and the corporealities that are presented to him or her before the camera.

Ultimately, our thesis has held that the techniques of the body were not considered in the way anthropological knowledge was filmically produced, at least in most of the ethnographic production before the corporeal turn in the 80s/90s. Before the advent of light weight cameras, the reason was fundamentally technical, this is, heavy tripod-based cameras prevented embodied camera work, favouring fixed scenic (theatrical) framing. But even during those times, directors as Basil Wright in *The Song of Ceylon* (1934) or Flaherty in *Nanook* (1922), just to name a couple of the early ones, had a special sensitivity, in one way or another, towards the bodies unfolding rhythmically in their films, even despite they could not express, as directors, their own bodily beings in relation to the worlds and bodies they were filming. It is true that, for a variety of reasons with which, to some extent, we agree, those films had indeed serious problems to get recognised as ethnographic films⁷⁹². But, in addition, we are holding another reason: those films worked precisely at a different level than that of ethnographic film paradigms at their time, based on Cartesianism (and not Descartes' thought) —see Laplantine (2014).

The simplification of Descartes' full philosophical thought into his famous maxim 'cogito ergo sum', had pernicious effects, centuries later, on the fundamental ontological premises of sciences, and the way anthropology operated in, and related to, the human world studied (affecting the notions of truth and valid anthropological

⁷⁹² See sections 1.2.2 and 1.2.3 about those two films, and the critiques they faced from the field of anthropology.

knowledge). Thus, the pervasive synthesis of Descartes thought, namely Cartesianism, founded the basis of empirical knowledge upon the positivist claim that the world is before people, and a person has a body (*res extensa*) just as a biological engine for the soul (*res cogitans*), which *has* a body. What Heidegger claimed, in a different and much more clever wording, is that we *don't have* bodies, but we *are* bodies (Rodríguez Suárez 2016, 2019). And my claim was that, since we are existentially embodied from the very beginning, film was disembodied —except for a few counterflow exceptions— during most of the history of what was officially considered, in the past, ethnographic cinema. Or, better said, film was considered to be made basically with the mind —the body as a tool at its service—, instead of being done by an embodied mind, that of the filmmaker, this is, with his or her own bodily being which is preobjectively bounded with the world he or she is filming.

If almost thirty years ago Lucien Castaing-Taylor defended that ethnographies can be conducted entirely in a cinematographic way⁷⁹³, today we must consider how the body as an epistemology can be oriented towards itself to be studied through ethno-filmic methodologies that, like the observational one, treasure a sensible and rhythmic potential necessary for its sensible and rhythmic comprehension. Although this thesis aims to contribute to this task, it is no less true that many angles remain to be explored, mainly, an in-depth look at the ways in which the director, through his cinematographic activity —for example, the duration of the shots both on film and in montage— can provoke the oscillation in the viewer's attention toward the pre-objective corporeality of the ethnographic collaborators, rather than toward the objectivation, and even objectification, of the bodies on screen.

⁷⁹³ See Taylor (1996, p. 86).

BIBLIOGRAFÍA

- AITKEN, Ian, 1990. *Film and reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*. London: Routledge. ISBN 9781138991026.
- ATKINSON, Paul, DELAMONT, Sara. y HOUSLEY, William, 2007. *Contours of Culture: Complex Ethnography and the Ethnography of Complexity*. Lanham, MD, US: AltaMira Press.
- BACHELARD, Gaston, 1978 (1950). *La Dialéctica de la Duración*, Rosa Aguilar (trad.). Madrid: Villalar. ISBN 8474270251.
- BARBASH, Ilisa y TAYLOR, Lucien C., 1997. *Cross Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Video*. Berkeley, CA, US: University of California Press. ISBN 9780520087606.
- BARKER, Jennifer M., 2009. *The tactile eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley, CA, US: University of California Press. ISBN 9780520258426.
- BARSAM, Richard M., 1992. *Non-Fiction Film: A Critical History*. Bloomington and Indianapolis, IN, US: Indiana University Press. ISBN 9780253207067.
- BENGOA RUIZ DE AZUA, Javier, 1994. La distinción ser-a-la-mano/ser-a-la-vista en Ser y Tiempo de Heidegger. *RCaT XIX* [en línea]. Barcelona: Facultat de Teologia de Catalunya. Vol. 19, N° 1, pp. 195-205 [consulta: 18/02/2022]. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/RevistaTeologia/article/view/70171>.
- BERGER, John, 1973. *Ways of Seeing*. London: BBC Books. ISBN 0140216316.
- BEVAN, Michael y MACCLANCY, Jeremy, 2004. Rivers, William Halse Rivers. En: *Oxford Dictionary of National Biography*. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/37898> [consulta: 18/05/2022].
- BIDNEY, David, 1973. Phenomenological Method and the Anthropological Science of the Cultural Lifeworld. En: NATANSON, Maurice (ed.). *Phenomenology and the Social Sciences*. Evanston, IL: Nort, US: Northwestern University Press, pp. 109-140. ISBN 0810106167.
- BRAND, Stewart, 1976. For God's sake Margaret: Conversation with Gregory Bateson and Margaret Mead. *CoEvolutionary Quarterly*, junio, N° 10, pp. 32-44 [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: <https://sites.evergreen.edu/arunchandra/wp-content/uploads/sites/395/2018/05/BatesonAndMead.pdf>

BULL, Michael, 2000. *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Oxford: Berg. ISBN 1859733379.

BULL, Michael, GILROY, Paul, HOWES, David y KAHN, Douglas, 2006. Introducing sensory studies. *The Senses and Society*. Vol. 1, Nº 1, pp. 5-7 [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: <https://doi.org/10.2752/174589206778055655>

BULL, Michael. y MITCHELL, Jon. (eds.), 2015. *Ritual, Performance and the Senses*. London: Bloomsbury. ISBN 9780857854735.

CANALS, Roger, 2008. Jean Rouch. Un antropòleg de les fronteres. *(Con)textos. Revista d'antropologia i investigació social*, Nº 1, mayo 2008, pp.91-106. ISSN 20130864.

CARR, David (trad. y ed.), 1970. An Introduction to Phenomenological Philosophy. En: HUSSERL, Edmund. *The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology*. Evanston, IL, US: Northwestern University Press. ISBN 081010458X.

CELMS, Teodors, 1931. *El idealismo fenomenológico de Husserl*, José Gaos (trad.). Madrid: Revista de Occidente.

CHILLÓN, Juan Manuel, 2019. Heidegger y la prudencia aristotélica como protofenomenología. *Ideas y Valores*. Vol. 68, Nº 169, pp. 133-152. ISSN 01200062.

CLASSEN, Constance, 1997. Foundations for an Anthropology of the Senses. *International Social Science Journal* [en línea]. Vol. 49, Nº 153, pp. 401-412 [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2451.1997.tb00032.x>

CLASSEN, Constance (ed.), 2005. *The Book of Touch*. Oxford y Nueva York: Berg. ISBN 9781845200596.

CLASSEN, Constance (ed.), 2014. *A Cultural History of the Senses*. Six Volumes. London: Bloomsbury. ISBN 9780857853387.

CLIFFORD, James y MARCUS, George (eds.), 1986. *Writing Culture. The Poetics and politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press. ISBN 0520057295.

COFFEY, Amanda, 1999. *The ethnographic self-fieldwork and the representation of identity*. London: SAGE Publications. ISBN 9780761952671.

COX, Rupert, IRVING, Andrew, y WRIGHT, Christopher (eds.), 2016. *Beyond Text? Critical Practices and Sensory Anthropology*. ISBN 9780719085055.

CSORDAS, Thomas, 1990. Embodiment as a paradigm for anthropology. *Ethos* [en línea]. Vol. 18, Nº 1, pp. 5-47 [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/640395>

CSORDAS, Thomas (ed.), 1994. Introduction: the body as representation and being-in-the-world. En: *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 9780521452564.

CYTOWIC, Richard, 2010. Our hidden superpowers. *The New Scientist*. Vol. 24, abril, Nº 46.

DELAMONT, Sara, 2004. Ethnography and participant observation. En: SEALE, C. y DOWNEY, G. (eds.). *Learning Capoeira: lessons in cunning from an Afro-Brazilian art*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 9780195176971.

DESJARLAIS, Robert y THROOP, Jason C., 2011. Phenomenological approaches in anthropology. *Annual Review of Anthropology* [en línea]. Vol. 40, pp. 87-102 [consulta 18/05/2022]. Disponible en: <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092010-153345>

DOS SANTOS, Lucio Alberto Pinheiro, 1931. *La rhythmanalyse*. Rio de Janeiro: Société de Psychologie et de Philosophie.

DOWNEY, Greg, 2007. Seeing with a 'sideways glance': visuomotor 'knowing' and the plasticity of perception. En: HARRIS, M. (ed.). *Ways of Knowing: new approaches in the anthropology of experience and learning*. Oxford: Berghahn Books.

DREYFUS, Hubert, 1991. *Being-in-the-World. A commentary on Heidegger's Being and Time, Division I*. Cambridge, MA: The MIT Press. ISBN 9780262540568.

EAKIN, Emily, 2013. How Napoleon Chagnon became our most controversial anthropologist. *New York Times* [en línea]. 13 de febrero. Disponible en: https://www.nytimes.com/2013/02/17/magazine/napoleon-chagnon-americas-most-controversial-anthropologist.html?_r=0&pagewanted=all [consulta: 18/05/2022].

EDWARDS, Elizabeth, 1998. Performing science: still photography and the Torres Strait Expedition. En: HERLE, Anita y ROUSE, Sandra (eds.). *Cambridge and the Torres Strait: Centenary essays on the 1898 anthropological expedition*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 106-135. ISBN 0521584612.

EGGAN, Fred, 1975. La Antropología social y el método de la comparación controlada. En: LLOBERA, José R. (ed.). *La antropología como ciencia*, Manuel Uría, Helena Valentí y Antonio Desmonts (trad.). Barcelona: Anagrama, pp.179-202. ISBN 9788433906021.

ELDEN, Stuart, 2004. Introduction. En: LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London: Continuum. ISBN 0826469930.

ELDER, Sarah, 2001. Images of Asch. *Visual Anthropology Review*. Vol. 17, Nº 2, Fall-Winter, pp. 89-109.

- ENNIS, Scott y ASCH, Timothy, 1975. Ficha informativa de 'The Ax Fight' [en línea]. En: *Documentary Educational Resources* [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: <https://www.der.org/resources/guides/ax-fight-study-guide.pdf>
- ESTRADA VILLA, Armando, 2017. Heidegger y su concepto de mundo. *Ratio Juris UNAULA* [en línea]. Vol. 1, N° 3, pp. 123-134 [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: <https://publicaciones.unaula.edu.co/index.php/ratiojuris/article/view/281>
- FELD, Steven, 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- FELD, Steven, 1996. Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. En: FELD, Steven y BASSO, Keith H. (eds.). *Senses of Place*. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press, pp. 91-136.
- FELD, Steven, 2003. Introduction. En: *Ciné-Ethnography*, Steven Feld (trad.). Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 1-25.
- FERENCZ-FLATZ, Christian y HANICH, Julian (eds.), 2016. Editor's Introduction: What is Film Phenomenology? En: *Film and Phenomenology, Revista Studia Phaenomenologica Special Issue*. Vol. XVI. Romania: Romanian Society for Phenomenology y Zeta Books. ISBN 9786066970341.
- FERGUSON, Brian R, 1995. *Yanomami Warfare. A Political History*. Santa Fe, NM, US: School of American Research Press. ISBN 9780933452381.
- FERNÁNDEZ BEITES, Pilar. 2011. Errores descriptivos en la teoría heideggeriana del 'ser a la mano'. *Revista De Investigación E Información Filosófica* [en línea]. Vol. 67, N° 252, pp. 241-264 [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/1634>
- FERRARINI, Lorenzo, 2017. Embodied Representation: Audiovisual Media and Sensory Ethnography. *Anthrovision* [en línea]. Vol. 5, N° 1 [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: <http://journals.openedition.org/anthrovision/2514>
- FØLLESDAL, Dagfinn, 1991. El concepto de Lebenswelt en Husserl. Sergio Sánchez Benítez (trad.). *Boletín de la Sociedad Española de Fenomenología*. N° 4, pp. 49-78.
- FRAZER, James G., 2011. Introducción. En: *La Rama Dorada. Magia y Religión*. 3ª Ed. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- GALLAGHER, Shaun y ZAHAVI, Dan, 2013. *La Mente Fenomenológica*, Marta Jorba Grau (trad.). Madrid: Alianza Editorial. ISBN 9788420677958.

- GARDNER, Robert, 1988. Obituary: Basil Wright. *Anthropology Today*. Vol. 4, Nº 1, p. 24.
- GARDNER, Robert, 2008. *The Impulse to Preserve: Reflections of a Filmmaker*. Boston, MA, US: Peabody Museum Press. ISBN 9781590512364.
- GARDNER, Robert y ÖSTÖR, Ákos, 2002. *Making Forest of Bliss: Intention, Circumstance and Chance in Nonfiction Film*. MA: Harvard University Press. ISBN 0674007875.
- GEERTZ, Clifford, 1973. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Nueva York: Basic Books. ISBN 9780465097197.
- GEERTZ, Clifford, 1988. *Works and lives: the anthropologist as author*. Stanford, CA, US: Stanford University Press. ISBN 0804714282.
- GREENE, Graham, 1935. 'The Song of Ceylon', *The Spectator*. En: RUSSELL, John T. (ed.). *The Pleasure Dome: Graham Green, The Collected Film Criticism 1935-1940*. Oxford: Oxford University Press.
- GREENE, Graham, 1936. 'Kilou the Tiger', *The Spectator*. En: RUSSELL, John T. (ed.), *The Pleasure Dome: Graham Greene, The Collected Film Criticism 1935-1940*. Oxford: Oxford University Press.
- GRIFFITHS, Alison, 1996. Knowledge and visibility at the turn-of-the-century anthropology: The early ethnographic films of Alfred Cort Haddon and Baldwin Walter Spencer. *Visual Anthropology Review*. Vol. 12, Nº 2, pp. 18-43.
- GRIMSHAW, Anna, 2001. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0521773105.
- GRIMSHAW, Anna y HART, Keith, 1996. *Anthropology and the Crisis of the Intellectuals*. Cambridge, UK: Prickly Pear Press. ISBN 13517961.
- GUYNN, William, 1998. The Art of National Projection: Basil Wright's Song of Ceylon. En: KEITH, Barry G. y SLONIOWSKI, Jeanette (eds.), *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 83-98.
- GUZMÁN, Patricio, 1998. El guion en el cine documental. *Viridiana*. Madrid: Editorial Gedisa.
- HADDON, Alfred Cort, 1900. Carta Nº 2. *Spencer Papers, Museo Pitt-Rivers* [en línea]. Oxford, Reino Unido [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: http://web.prm.ox.ac.uk/spencer_pdf/PRMBox1_E_2.pdf

HADDON, Alfred Cort (ed.), 1901. Preface. En: *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Strait* [en línea]. Vol. II, Physiology and Psychology, pp. v-vi. Cambridge: Cambridge University Press [consulta: 18/05/2020]. Disponible en: https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/47182/ttu_stc001_000085.pdf?sequence=1&isAllowed=y

HADDON, Alfred Cort, 1978 (1901). *Headhunters: Black, White, And Brown*. New York: AMS.

HADDON, Alfred Cort, 1897. The saving of vanishing knowledge. *Nature*, N° 55.

HADDON, Alfred Cort, 1898. *The Study of Man*. London: Bliss, Sand & Co.

HALLOWELL, A. Irving, 1955. The Self in Its Behavioral Environment. Culture and Experience. En: *Culture and Experience*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp.75-110. ISBN 0812210395.

HARVEY, David, 1990. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* [en línea]. Cambridge USA and Oxford UK: Blackwell Publishers [consulta: 18/05/2020]. Disponible en: https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/07/harvey_condition_postmodern.pdf ISBN 0631162941.

HEIDEGGER, Martin, 1982 (1927). *The Basic Problems of Phenomenology*. Albert Hofstadter (trad.). Bloomington: Indiana University Press.

HEIDEGGER, Martin, 1995 (1927). *Ser y tiempo* [en línea]. 3ª Ed. Jorge Eduardo Rivera (trad. y prólogo). Escuela de Filosofía Universidad ARCIS [consulta: 18/05/2020]. Disponible en: <https://www.praxis-y-lenguaje.es/app/download/12394526/HEIDEGGER+Ser+Tiempo.pdf>

HENLEY, Paul, 2006a. Spirit possession, power, and the absent presence of Islam: re-viewing Les maîtres fous. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, (N.S.), N° 12, pp. 731-761.

HENLEY, Paul, 2006b. Narratives: the guilty secret of ethnographic film-making. En: POSTMA, M. y CRAWFORD, P. I. (eds.), *Reflecting Visual Ethnography: using the camera in anthropological research*. Intervention Press and CNWS Publications, pp. 376-401.

HENLEY, Paul, 2007. Beyond the burden of the real. En: BARBASH, Ilisa y TAYLOR, Lucien C., *The cinema of Robert Gardner*. Oxford: Berg, pp.33-57.

- HENLEY, Paul, 2010. *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN 9780226327150.
- HENLEY, Paul, 2013. From Documentation to Representation: Recovering the Films of Margaret Mead and Gregory Bateson. *Visual Anthropology*, N° 26, pp. 75-108.
- HENLEY, Paul, 2020. *Beyond observation: A history of authorship in ethnographic film*. Manchester, UK: Manchester University Press. ISBN 9781526131348.
- HOARE, John, 2011. Go the Way the Material Calls You: Basil Wright and The Song of Ceylon. En: ANTHONY, Scott y MANSELL, James G. (eds.), *The Projection of Britain: A History of the GPO Film Unit*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp.233-243.
- HOOD, Stuart, 1983. John Grierson and the Documentary Film Movement. En: CURRAN, James y PORTER, Vincent (eds.), *British Cinema History*. London: Weidenfeld & Nicholson.
- HOWES, David y CLASSEN, Constance, 1991. Conclusion: sounding sensory profiles. En: HOWES, D. (ed.), *The varieties of sensory experience: a sourcebook in the anthropology of the senses*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 257–288.
- HOWES, David, 2003. *Sensual Relations: engaging the senses in culture and social theory*. Ann Arbor, MI, US: University of Michigan Press. ISBN 9780472068463.
- HOWES, David (ed.), 2004. *Empire of the Senses: The Sensual Cultural Reader*. Oxford and New York: Berg. ISBN 9781859738634.
- HOWES, David, 2005. *Sense of the City* [en línea]. Montreal, Canadá: Exhibition Catalogue Canadian Centre for Architecture [consulta: 18/05/2020]. Disponible en: <https://www.david-howes.com/DH-research-sampler-arch-senses.htm>
- HOWES, David, 2006. Charting the sensorial revolution. *Senses & Society*. Vol. 1, N° 1, pp 113-128.
- HOWES, David y CLASSEN, Constance, 2013. *Ways of Sensing: Understanding the Senses in Society*. London: Routledge. ISBN 9780415697156.
- HOWES, David, 2013a. The social life of the senses. *Ars Vivendi Journal*. N° 3, febrero, pp. 4-23.
- HOWES, David, 2013b. *The expanding field of sensory studies* [en línea]. Agosto, 26 págs., [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: <https://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/>
- HOWES, David, 2014a. Introduction. En: *The Life of the Senses: Introduction to a Modal Anthropology*. London: Bloomsbury.

HOWES, David, 2014b. El creciente campo de los estudios sensoriales. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. Vol. 6, N°15, agosto-noviembre, pp. 10-26. Argentina. ISSN: 18528759.

HOWES, David, 2016. Sensing cultures: cinema, ethnography, and the senses. En: COX, Rupert, IRVING, Andrew y WRIGHT, Christopher (eds.), *Beyond text? Critical practices and sensory anthropology*. Manchester, Reino Unido: Manchester University Press, pp. 173-188.

HOYOS VÁSQUEZ, Guillermo, 2014. El mundo de la vida como tema de la fenomenología [en línea]. *Universitas Philosophica*, Vol. 10, N° 20 [consulta: 18/05/2020]. Disponible en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vnphilosophica/article/view/11749>

HUSSERL, Edmund, 1962 (1913). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro I*. José Gaos (trad.). México DF: Fondo de Cultura Económica. Edición original: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* (1950, Husserliana III-1). Ed. W. Biemel. La Haya: Martinus Nijhoff.

HUSSERL, Edmund, 2006 (1900/1). *Investigaciones Lógicas, Tomo II*. Morente, M. G. y Gaos, J (eds.). Madrid: Alianza Editorial. Edición original: *Logische Untersuchungen. Erste Teil: Prolegomena zur Reinen Logik*. Ed. E. Holenstein (1900, Husserliana XVIII). *Zweite Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Ed. U. Panzer (1901, Husserliana XIX-1 y XIX-2)

HUSSERL, Edmund, 2008 (1936). *La Crisis de las Ciencias Europeas y la Fenomenología Transcendental*. Julia V. Iribarne (trad.). Buenos Aires: Prometeo. Edición original: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (1954, Husserliana VI). Ed. W. Biemel. La Haya: Martinus Nijhoff.

INGOLD, Tim, 2000. *The perception of the environment*. London: Routledge.

IRIBARNE, Julia V., 2008. Estudio Preliminar. En: HUSSERL, Edmund, *La Crisis de las Ciencias Europeas y la Fenomenología Transcendental*. Buenos Aires: Prometeo.

JACKNIS, Ira, 1988. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film. *Cultural Anthropology*, Vol. 3 N° 2, pp. 160-177.

JACKSON, Michael (ed.), 1996. Introduction. En: *Things as they are. New directions in phenomenological anthropology*. Bloomington: Indiana University Press. ISBN 025333036X.

- JACKSON, Michael, 2015. Afterword. En: KALPANA, Ram, HOUSTON, Christopher, *Phenomenology in Anthropology: A Sense of Perspective*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- JAY, Martin, 1988. Scopic regimes of modernity. En: FOSTER, Hal. (ed.), *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture N° 2. Seattle, WA: Bay Press, pp. 3–23.
- JAY, Martin, 1991. The Disenchantment of the Eye: Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism. *Visual Anthropology Review* [en línea]. Vol 7, N°1, Spring, pp. 15-38 [consulta: 18/05/2020]. Disponible en: <http://www.metafactory.ca/articles/jay1991.pdf>
- JAY, Martin, 1993. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. Berkeley: University of California Press. ISBN 9780520088856.
- KATZ, Jack., y CSORDAS, Thomas, 2003. Phenomenological Ethnography. En: *Sociology and Anthropology. Ethnography*, Vol. 4 N° 3, pp. 275-288.
- LAPLANTINE, François, 2014. *The Life of the Senses: Introduction to a Modal Anthropology*. London: Bloomsbury.
- LAUER, Quentin (ed. y trad.), 1965. Introduction. En: HUSSERL, Edmund, *Philosophy as Rigorous Science*. Nueva York: Harper & Row, pp. 135-146.
- LAWRENCE, Andrew, 2020. *Filmmaking for fieldwork. A practical handbook*. Manchester, Reino Unido: Manchester University Press.
- LEE, Jo e INGOLD, Tim, 2006. Fieldwork on foot: perceiving, routing, socializing. En: COLEMAN, S. y COLLINS P. (eds.), *Locating the Field. Space, Place and Context in Anthropology*. Oxford: Berg, pp. 67–86.
- LEFEBVRE, Henri, 1981 (1977). *Critique of Everyday Life*. John Moore (trad.). London, Nueva York: Verso.
- LEFEBVRE, Henri, 1991 (1974). *The Production of Space*. Donald Nicholson-Smith (trad.). Oxford, Reino Unido; Cambridge, MA: Blackwell.
- LEFEBVRE, Henri, 2004 (1992). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London, Nueva York: Continuum. ISBN 0826469930.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1966 (1962). *The Savage Mind*. Weidenfeld and Nicolson Ltd (trad.). Chicago: University of Chicago Press. ISBN 0226474844.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1995 (1958). *Antropología estructural* [en línea]. Eliseo Verón (trad.). Barcelona: Paidós [consulta: 18/05/2020]. Disponible en:

https://monoskop.org/images/6/67/Levi-Strauss_Claude_Antropologia_estructural_1978.pdf ISBN 847509449X.

LISÓN TOLOSONA, Carmelo, 2001. *Antropología social en España*. Madrid: Siglo XXI.

LISÓN TOLOSONA, Carmelo, 2004. *Introducción a la Antropología cultural de España*. Madrid, 1977. 2ª Ed. Madrid: Akal.

LIZOT, Jacques, 1985. *Tales of the Yanomami: Daily Life in the Venezuelan Forest*. Ernest Simon (trad.). Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0521406722.

LLOBERA, Josep Ramon, 1999. *Manual d'antropologia social. Estructura i evolució de les societats humanes*. Barcelona: Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya.

LOIZOS, Peter, 1993. *Innovation in Ethnographic Film. From Innocence to Self-Consciousness, 1955-1985*. Chicago, US: The Chicago University Press.

LOZANO, Vicente, 2004. Heidegger y la cuestión del ser. *Espíritu: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*. Año 53, Nº 130, julio-diciembre, pp. 197-212. ISSN 00140716.

MACDONALD, Scott, 2012. Review of Leviathan. En: *The Journal of Cinema and Media* [en línea] Disponible en: <https://www.frameworknow.com/news/leviathan-review> [consulta: 18/05/2022].

MACDOUGALL, David, 1997. The Visual in Anthropology. En: BANKS, Marcus y MORPHY, Howard (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press. ISBN 0300066910.

MACDOUGALL, David, 1998. *Transcultural cinema*. Lucien Taylor (ed.) New Jersey: Princeton University Press. ISBN 0691012342.

MACDOUGALL, David, 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press. ISBN 9780691121550.

MARKS, Dan, 1995. Ethnography and Ethnographic Film: From Flaherty to Asch and after. *American Anthropologist, New Series*, Vol. 97, Nº 2.

MARKS, Laura, 2000. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham and London: Duke University Press.

MAUSS, Marcel, 1960. *Sociologie et anthropologie*. París: PUF.

MAUSS, Marcel, 1973. Techniques of the body. *Economy and Society* Vol. 2, Nº 1, pp. 70-88.

- MAUSS, Marcel, 2009 (1947). *Manual of Ethnography*. London: Berghahn Books.
- MEAD, Margaret y BATESON, Gregory, 1942. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. Nueva York: The New York Academy of Sciences, Special Publications, II.
- MEAD, Margaret, 1975. Visual Anthropology in a Discipline of Words. En: HOCKINGS, Paul (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. Boston, MA, US: De Gruyter Mouton.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1964. *Sense and Non-Sense*. Evanston: Northwestern University Press.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1993 (1945). *Fenomenología de la percepción*. Jem Cabanes (trad.). Barcelona: Planeta-De Agostini. ISBN 8439522193.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 2005 (1945). *Phenomenology of Perception* [en línea]. Collin Smith (trad.). E-Library: Taylor and Francis [consulta: 18/05/2020]. Disponible en: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Phenomenology-of-Perception-by-Maurice-Merleau-Ponty.pdf> ISBN 0203994612.
- MITCHELL, William John Thomas, 1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, US: The University of Chicago Press. ISBN 0226532321.
- MISHRA, R. C., 2013. Moksha and the Hindu Worldview. *Psychology and Developing Societies* [en línea]. Vol. 25, Nº 1, pp. 21-42 [consulta: 18/05/2020]. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/0971333613477318>
- MONTE-MÓR, Patrícia, 2005. Religión y Documentales en Brasil. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nº 5, julio, pp. 133-142.
- MONTERO MOLINER, Fernando, 1987. *Retorno a la fenomenología*. Barcelona: Anthropos.
- MOORE, Alexander, 1988. The Limitations of Imagist Documentary: A Review of Robert Gardner's 'Forest of Bliss'. *Visual Anthropology Review*, Vol. 4, Nº 2.
- MORENO, Nacho, 2016. John Grierson y el Nacimiento del documental social. En: *Clavoardiento Magazine* [en línea]. Disponible en: <https://clavoardiendo-magazine.com/periferia/cine/john-grierson-documental-social/> [consulta: 18/05/2022].
- MURPHY, Lois Barclay and MURPHY, Gardner, 1942. Reseña de Balinese Character. *American Anthropologist (New Series)*, Vol. 45, Nº 4, pp. 10-12 [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1525/aa.1943.45.4.02a00120>

- NAGEL, Thomas, 1979. *Subjective and Objective. Moral Questions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PAREDES MARTÍN, M^a del Carmen, 1992. La función del noema en la constitución intencional del objeto. *Anales del Seminario de Metafísica*. Número Extra en homenaje a S. Rábade. Madrid: Prensas Universidad Complutense.
- PARRY, Jonathan, 1988. Comment on Robert Gardner's Forest of Bliss. *Society for Visual Anthropology Newsletter*, Vol. 4, N° 2, pp. 4-7.
- PEDERSEN, A. Morten, 2020. Anthropological Epochés: Phenomenology and the Ontological Turn. *Philosophy of the Social Sciences*. Vol. 50, N° 6, pp. 610-646. DOI: o0r.g1/107.171/0770/40803489391321029091177969
- PENLEY, Constance y BERGSTROM, Janet, 1978. The Avant-Garde Histories and Theories. *Screen* [en línea]. Vol. 19, N° 3, Autumn, pp. 113-128, [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: <https://doi-org.manchester.idm.oclc.org/10.1093/screen/19.3.113>
- PINK, Sarah, 2006. *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. London: Routledge. ISBN 9780415357654.
- PINK, Sarah. y HOWES, David, 2010. The future of sensory anthropology/the anthropology of the senses. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*. Vol. 18, N° 3, pp.331-340.
- PINK, Sarah, 2015. *Doing sensory ethnography*. 2^a ed. Los Angeles: Sage.
- RAM, Kalpana y HOUSTON, Christopher (eds.), 2015. Introduction: Phenomenology's Methodological Invitation. En: *Phenomenology in Anthropology. A Sense of Perspective*. Bloomington, IN: Indiana University Press, pp. 1-25.
- RAM, Kalpana, 2015. Moods and Method. Heidegger and Merleau-Ponty on Emotion and Understanding. *Phenomenology in Anthropology. A Sense of Perspective*. Bloomington, IN: Indiana University Press, pp. 29-49.
- RICHARDS, Graham, 2010. Loss of innocence in the Torres Strait. *The British Psychological Society Journal*. Vol. 23, diciembre, pp. 982-983.
- RIVERS, William Halse Rivers, 1901. Introduction. En: HADDON, Alfred C. (ed.), *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Strait* [en línea]. Vol. II, Physiology and Psychology. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-7 [consulta 18/05/2022]. Disponible en: https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/47182/ttu_stc001_000085.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- ROBBEN, Antonius C. G. M. y SLUKA, Jeffrey. (eds.), 2007. *Ethnographic Fieldwork*. Oxford: Blackwell Publishing.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Luisa Paz, 2012a. Del 'Lebenswelt' a la 'Weltbildung': La experiencia antepredicativa. Heidegger en Merleau-Ponty. *Convivium. Revista de Filosofía*, N° 25: 145-166. ISSN 00108235.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Luisa Paz, 2012b. Heidegger y el fenómeno del cuerpo: apuntes para una antropología postmetafísica. *Thémata: Revista de filosofía* [en línea]. N° 46, 2012, pp. 209-216 [consulta: 18/05/2022]. ISSN 02128365. Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/themata/46/art_17.pdf
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Luisa Paz, 2016. Destrucción fenomenológica del concepto tradicional de 'psique' y psiquiatría en los 'Zollikoner Seminare'. *Differenz* [en línea]. N° 2, pp. 100-113 [consulta: 18/05/2022]. ISSN-e 1989-3787. Disponible en: <http://institucional.us.es/differenz/uploads/differenz/numero-2/paz.pdf>
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Luisa Paz, 2019. La naturaleza hermenéutica de la experiencia corporal y del fenómeno del dolor según Heidegger. *Claridades: revista de filosofía* [en línea]. Vol. 11, N° 1, pp. 187-211 [consulta: 18/05/2022]. ISSN-e 2386-4877. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7275442.pdf>
- RONY, Fatimah, 1996. *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Duke and London, Reino Unido: Duke University Press.
- ROTHA, Paul, 1980. Nanook and the North. *University of Minnesota* [en línea]. Vol. 6, N° 2, pp. 33-60 [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: <https://repository.upenn.edu/svc/vol6/iss2/4>
- ROTHMAN, William, 2016. Jean Rouch: The camera as provocateur. En: POMERANCE, Murray y PALMER, R. Barton (eds.), *Thinking in the Dark. Cinema, Theory and Practice*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, pp. 125-135.
- ROUCH, Jean, 2003. On the Vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer. En: *Ciné-Ethnography*. Steven Feld (trad.). Visible Evidence Series Vol. 13. Minneapolis, MN, US: University of Minnesota Press, pp. 87-101.
- RUBY, Jay, 1991. An Anthropological Critique of the Films of Robert Gardner. *Journal of Film and Video*. Vol. 43, N° 4, Winter, pp. 3-17.
- RUBY, Jay, 1995. Out of Sync: The Cinema of Tim Asch. *Visual Anthropology Review*. Vol. 11, N° 1, Spring, pp. 19-37.

- RUBY, Jay, 2010. A Unique Life in Film. *Current Anthropology*. Vol. 51, N° 6, diciembre, pp. 891-893.
- RUSSELL, Bertrand, 1910/11. Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description. *Proceedings of the Aristotelian Society*. N° 11, pp. 108-128.
- SACCI, Dario, 2018. Some Questions About Idealism and Realism in the Structure of Husserlian Phenomenology. En: SMITH, W. S. et al. (eds.), *Eco-Phenomenology: Life, Human Life, Post-Human Life in the Harmony of the Cosmos* [en línea]. Analecta Husserliana CXXI, Springer International Publishing AF [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: https://doi.org/10.1007/978-3-319-77516-6_8
- SAN MARTÍN, Javier, 1992. *Fenomenología y Antropología*. Curso en Argentina, noviembre de 1992. Buenos Aires: Almagesto.
- SAN MARTÍN, Javier, 2008. *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*. Biblioteca Nueva: Madrid. ISBN 9788497427159.
- SAN MARTÍN, Javier, 2013. *Antropología filosófica I. De la antropología científica a la filosófica*. Madrid: UNED. ISBN 9788436266146.
- SAN MARTÍN, Javier, 2015. *Antropología filosófica II. Vida humana, persona y cultura*. Madrid: UNED. ISBN 9788436269628.
- SAN MARTÍN, Javier, 2016. Prólogo: Antropología y fenomenología. Una ambigua amistad. En: ITZEL GÓMEZ, Fernanda (ed.), *Antropología y fenomenología. Filosofía y teoría de la cultura*. Centro Mexicano de Investigaciones Fenomenológicas, pp. 13-36.
- SAN MARTÍN, Javier, 2017. Fenomenología trascendental y antropología filosófica. En: RENDÓN, Verónica Medina (ed.). *Antropología y Fenomenología. Antropología filosófica y filosofía social*. México DF: CEMIF, pp. 63-84. ISBN 9786079737122.
- SAXON, Wolfgang, 1994. Timothy Asch, 62, Professor Who Filmed Remote Societies. *New York Times*. N° 11, octubre.
- SCHÄUBLE, Michaela, 2018. Visual Anthropology. En: *The International Encyclopedia of Anthropology*. John Wiley and Sons. DOI: 10.1002/9781118924396.wbiea1969.
- SIMMEL, Georg, 1997 (1907). Sociology of the Senses. En: FRISBY, D., y FEATHERSTONE, M. (eds.), *Simmel on Culture*. London: Sage, pp.109-119.
- SKARE, Roswitha, 2016. 'Nanook of the North'. *From 1922 to Today: The Famous Arctic Documentary and Its Afterlife*. Frankfurt, Nueva York: PL Academic Research.

- SMITH, David W., 2013. Phenomenology. En: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [en línea]. Summer 2018 Edition [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/>
- SOBCHACK, Vivian, 1992. *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- SOBCHACK, Vivian, 1999. Towards a phenomenology of nonfictional film experience. En: GAINES, Jane M. y RENOV, Michael (eds.), *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SOBCHACK, Vivian, 2009. Phenomenology. En: LIVINGSTON, Paisley y PLANTINGA, Carl (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London: Routledge, pp. 435-445.
- SPINNEY, Justin, 2006. A Place of Sense: A Kinaesthetic Ethnography of Cyclists on Mt Ventoux. *Environment and Planning D; Society & Space*. Vol. 24, Nº 5, pp.709-732.
- SPINNEY, Justin, 2007. Cycling the City: Non-place and the Sensory Construction of Meaning in a Mobile Practice. En: HORTON, D., ROSEN, P., y COX, P. (eds), *Cycling & Society*, Aldershot: Ashgate, pp.25-46.
- STOLLER, Paul, 1984. Sound in Songhay Cultural Experience. *American Ethnologist* [en línea]. Vol. 11, Nº 3, pp. 559-570 [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/644632>
- STOLLER, Paul, 1992. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: The University of Chicago Press.
- STOLLER, Paul, 1997. *Sensuous scholarship*. Philadelphia, PA, US: University of Pennsylvania Press. ISBN 0812216156.
- STOCKING, George, 1987. *Victorian Anthropology*. London: Collier MacMillan.
- STOCKING, George, 1995. *After Tyler: British Social Anthropology 1888-1955*. Wisconsin, WI, US: University of Wisconsin Press. ISBN 9780299145804
- SURUGUE, Bernard, 2007. Jean Rouch and the sacred cattle. En: BRINK TEN, J. (ed.), RENOV, M. (prefacio). *Building bridges: the cinema of Jean Rouch*. London, New York: Wallflower, pp. 9-19.
- SYNNOTT, Anthony, 1991. Puzzling over the Senses: From Plato to Marx. En: HOWES, David (ed.). *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 61-78.

SYNNOTT, Anthony, 1993. *The Body Social: Symbolism, Self and Society*. New York: Routledge.

TAGG, John, 2009. The Plane of Decent Seeing: Documentary and the Rhetoric of Recruitment. En: *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning* [en línea]. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, pp. 51-94 [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv1qh.7>

TARKOVSKY, Andrei, 2003. *Sculpting in time: The great Russian filmmaker discusses his art*. 8th Ed. Austin, Texas: University of Texas Press.

TAYLOR, Lucien, 1996. Iconophobia: How Anthropology Lost it to the Movies. *Transition* [en línea]. N° 69, pp. 64-88 [consulta: 18/05/2022]. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/2935240>

TAYLOR, Lucien and BARBASH, Ilisa, 1997. *Cross-Cultural Filmmaking A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley, CA, US: University of California Press. ISBN 0520087607.

TAYLOR, Lucien (ed.), 1998. Introduction. En: MACDOUGALL, David, *Transcultural Cinema*. Princeton, Nueva Jersey.: Princeton University Press. pp. 3-21. ISBN 0691012342.

TRUFFAUT, François, 2010. *El cine según Hitchcock*. Ramón Gómez Redondo, Ricardo Artola Menéndez, Oliver Hurtado y Miguel Rubio (trads.) Madrid: Alianza. ISBN 8478384324.

TYMIENIECKA, Anna-Teresa, 1962. *Phenomenology and Science in Contemporary European Thought*. New York: Noonday Press.

USEROS, Ana, 2017. Poética de la participación: El cine de Jean Rouch. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*. N° 28, pp. 34-39.

VARELA, Francisco J., THOMPSON, Evan y ROSCH, Eleanor, 1997. *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Carlos Gardini (trad.). Barcelona: Editorial Gedisa.

WOLFF, Janet, 2012. After Cultural Theory: The Power of images, the lure of immediacy. *Journal of Visual Culture*. Vol. 11, N° 1, pp. 3-19.

WOLFF, Janet, 2016. After cultural theory: the power of images, the lure of immediacy. En: COX, Rupert, IRVING, Andrew y WRIGHT, Christopher (eds.), *Beyond text? Critical practices and sensory anthropology*. Manchester, Reino Unido: Manchester University Press, pp. 189-201.

ZAHAVI, Dan, 2019a. *Phenomenology. The Basics*. New York: Routledge. ISBN 9781138216693.

ZAHAVI, Dan, 2019b. Applied phenomenology: why it is safe to ignore the epoché. *Cont Philos Rev* [en línea]. Vol. 54, pp. 259–273 [consulta: 18/05/2020]. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/s11007-019-09463-y>

ZUBER, Sharon, 2004. Robert Drew, Entrevista. En: *Re-Shaping Documentary Expectations. Nuevo periodismo y cine directo*. Virginia, Williamsburg, VA, US: The College of William and Mary.

ZULAIKA, Joseba, 1990. Prólogo. En: BATESON, Gregory, *Naven, An Iatmul Ceremony* [1958]. Ramón M. Castellote (trad.). Madrid: Júcar Universidad.

FILMOGRAFÍA

- ASCH, Tim y CHAGNON, Napoleon, 1975. *The Ax Fight*. 0:30:00.
- CURTIS, Edward, S., 1914. *In the Land of Head Hunters*. 1:05:00.
- DICKSON, William K., 1894. *Sioux buffalo dance*. 0:00:16.
- DICKSON, William K., 1894. *Sioux ghosts dance*. 0:00:21.
- EISENSTEIN, Serguéi, 1929. *Lo Viejo y lo Nuevo (La Línea General)*. 2:01:00.
- FLAHERTY, Robert, 1922. *Nanuk, el Esquimal*. 1:19:00.
- GARDNER, Robert, 1986 - *Forest of Bliss*. 1:30:00.
- GRIERSON, John, 1929, *Drifters*. 0:50:00.
- GRIFFITH, David, W., 1915. *The Birth of a Nation*. 3:15:00.
- HADDON, Alfred, C., 1898. *Making fire*. 0:00:26.
- HADDON, Alfred, C., 1898. *Shake-a-leg dance on the beach*. 0:00:55.
- HADDON, Alfred, C., 1898. *Three dancers*. 0:01:03.
- LANZMANN, Claude, 1985. *Shoah*. 9:26:00.
- LUMIÈRE, Louis, 1895. *Barque sortant du port*. 0:00:46.
- MACDOUGALL, David y MACDOUGALL, Judith, 1972. *To Live with Herds*. 1:05:00.
- MAGNÚSSON, Jón Bjarki, 2020 - *Half Elf*. 1:03:00.
- MARKER, Chris, 1983. *Sans Soleil*. 1:40:00.
- MARSHALL, John, 1957. *The Hunters*. 1:12:00.
- MARSHALL, John, 2002. *A Kalahari Family*. 6:00:00.
- MEAD, Margaret y BATESON, Gregory, 1952. *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*. 0:12:00.
- MEAD, Margaret y BATESON, Gregory, 1952. *Trance and Dance in Bali*. 0:22:00.

REIS, Luiz Thomas, 1916 - *Rituais e Festas Borôro*. 0:30:31.

ROUCH, Jean y MORIN, Edgar, 1961. *Chronique d'un été*. 1:25:00.

ROUCH, Jean, 1955. *Les Maître Fous*. 0:36:00.

ROUCH, Jean, 1958. *Moi, un Noir*. 1:10:00.

ROUCH, Jean, 1967. *Jaguar*. 1:50:00.

ROUCH, Jean, 1971. *Tourou et Bitti*. 0:10:00.

RUTTMANN, Walter, 1926. *Berlin*. 1:02:00.

TAYLOR, Lucien y PARAVEL, Véréna, 2013. *Leviathan*. 1:27:00.

VERTOV, Dziga, 1929. *Man with a Movie Camera*. 1:07:00.

WRIGHT, Basil, 1934. *The Song of Ceylon*. 0:39:00.