

# ***Estéticas de lo diverso***

## ***El SEL y el conocimiento sensorial***

Por Carlos Vásquez Méndez

El espectáculo ha hecho una profunda labor modelizante en el lenguaje cinematográfico, es muy difícil sustraerse de él y, como fuerza hegemónica que es, ha forzado al cine a ponerlo en cuestión en sus variantes más políticas. *El cine está hecho más bien para pensar* dice **Jean-Luc Godard**, pero cuando el cine reniega de su identidad recreativa, ¿bajo qué alero se refugia para ejercer el pensamiento?, ¿necesita desplazarse realmente o el cine genera espontáneamente conocimiento aunque esté muy limitado por intereses menos elevados?.

El cine documental no se mueve sólo por una pulsión centrada en la mirada<sup>1</sup> también lo hace por el ansia de conocimiento<sup>2</sup>, situación que lo anima a apropiarse de otros discursos que posean algún tipo de autoridad para ganar legitimidad, como es el caso del ensayo cinematográfico con la filosofía o lo que el cine vanguardista hacía con el arte. En la dirección contraria ocurre algo parecido, las ciencias humanas también han hecho un gran trabajo de desmitificación del rígido método científico, acercándose a otros medios de expresión más habitados a la incertidumbre, lo paradójico o lo indeterminado. Desde esta perspectiva es que se puede entender que en un contexto ajeno al cine, como es una escuela de antropología, se desarrollen proyectos tan familiares para el cine documental como los del **Sensory Ethnography Lab**.

### **El conocimiento sensorial**

Un lenguaje arropado con formas tan fascinantes como las imágenes todavía genera ciertas suspicacias. Desatendido desde la industria del espectáculo y desestimado desde los centros de investigación, el documental ha desarrollado una increíble capacidad para amoldarse a sus interlocutores, quienes todavía no saben muy bien como integrarlo. ¿Arte o documento?.

Desde la época de **Platón** que el conocimiento sensible se calificó de saber poco confiable. En oposición se consolidaba el pensamiento sistemático de la filosofía y la ciencia, que a lo largo del tiempo se ha ido imponiendo como un titánico

---

<sup>1</sup> Para leer más sobre voyeurismo, fetichismo o escopofilia en el cine, "Vision and Other Pleasures" de Laura Mulvey, Palgrave MacMillan Press, 2009.

<sup>2</sup> Epistemofilia.

paradigma en Occidente. A la *Doxa* se le menospreciaba por representar una mera opinión basada en la experiencia. En cambio, la *Episteme* se celebraba como la receta más apropiada para alcanzar el conocimiento verdadero. Y con esta categorización el arte fue descartado como un método seguro. Ya no sólo el intelecto desconfiaba de las imágenes, incluso la *Doxa*, a través de la mitología (La caverna, Eco y Narciso, Plinio el viejo), fue también advirtiéndonos sobre los peligros de aquellas sensuales formas icónicas, que amplificaban los interrogantes en vez de acallarlos.

Esta ruptura ha perdurado a lo largo de la historia. El pensamiento se fue domesticando mientras el mundo se categorizaba, y a medida de que los logros consolidaban el gran proyecto de occidente, la razón se fue encerrando en si misma renegando de las emociones y sospechando de los sentidos. Todo lo que no era susceptible de ser clasificado, llevaba la etiqueta de la inexactitud. Hoy, una pequeña pero significativa facción de investigadores se preguntan si vale la pena retomar desde una nueva perspectiva, todos esos descartes que el método científico desatendió, sobretodo en el inaprensible campo de las humanidades. Porque ciertamente hoy nadie podría negar que una excepción puede dar información tan valiosa como la que se infiere de una generalidad.

Imprevisiblemente, el sujeto, la experiencia y la mirada -tres puntales del cine documental- resultaban audaces recursos para revitalizar la producción de conocimiento sobre algo tan frágil y esquivo como es el mundo sensible. Estas tareas mantienen ocupada a la etnografía contemporánea, siendo el **Sensory Ethnography Lab** su línea de avanzada.

## Un laboratorio experiencial

El **Sensory Ethnography Lab** (de ahora en adelante SEL), es un laboratorio experimental de proyectos para investigadores (académicos o artistas) que provienen, pasan o aterrizan en la antropología de los medios audiovisuales<sup>3</sup>. **Scott MacDonald** dice sobre el programa lo siguiente, *“como se sugiere en la descripción de la propia página web del SEL, la etnografía sensorial no asume que el proceso de filmar o el trabajo que resulte de ello, esté limitado por convenciones de la historia del cine vinculada al espectáculo, ni siquiera las producciones del SEL implican necesariamente imágenes. La práctica de los medios originales de la no ficción son alentadas en tanto ofrezcan la esperanza de proveer experiencias más interesantes y reveladoras de la praxis corporal y el tejido afectivo de la existencia humana”*. En resumidas cuentas, estamos ante un proyecto concentrado en el conocimiento sensorial, ¿pero el cine documental y experimental no venían generando desde hace décadas ese mismo tipo de conocimiento?, la diferencia radica en que los proyectos del SEL han sido formulados desde una disciplina bastante regulada, con

---

<sup>3</sup> Específicamente el SEL acoge estudiantes de doctorado en “Media Antropology”, “Critical Media Practice” y “Film & Video Studies” de la Escuela de Artes y Ciencias de la Universidad de Harvard.

una finalidad investigativa y desde un cuerpo teórico abundante. Entonces ¿estamos hablando de conocimiento sensorial legitimado?, pues aunque algunos de sus integrantes provengan originalmente de áreas artísticas o audiovisuales, su especialización los ha concienciado con los estudios culturales conservando ese conocimiento profundo de la técnica y los medios documentales que ya tenían. Es un hecho que la regulación metodológica les otorga una autoridad, que funciona más internamente (dentro de la disciplina) que fuera de ella, pero con un alcance insospechado en el uso futuro del audiovisual por parte de la etnografía.

El SEL es un programa que surge en un ámbito académico, que posee una larga tradición de estudio y análisis del audiovisual, desde la antropología y también desde la creación misma de material fílmico etnográfico. Por tanto se entiende que el SEL pretenda funcionar como un punto de enlace entre el arte y la ciencia, yendo esta vez un paso más allá. Por ejemplo, la importancia de **Ernst Karel** en el programa da ciertas luces del compromiso crítico con su propia disciplina como con los medios audiovisuales más convencionales. Karel, compositor y sonidista que trabaja también en el **Film Study Center** (también de Harvard), ha logrado equilibrar bastante la balanza entre lo visual y lo auditivo en los trabajos del SEL. Sus obras para los sellos especializados en arte sonoro y grabaciones de campo, **and/OAR** o **Gruenrekorder**<sup>4</sup>, demuestran la amplitud del proyecto.

## Las estructuras elementales del parentesco

Para el cine documental puede parecer extraño pensar en un contexto que garantice la independencia del mercado y que al mismo tiempo implique una dependencia metodológica o una especie de marco regulador, quizás por eso el SEL despierta interés para el mundo documental, por concentrar de alguna manera sus fobias y filias. Aunque de entidad experimental el SEL tiene poco, pues es más bien un lugar donde confluyen muchas otras historias y tradiciones. Más allá de que el director del programa, **Lucien Castaing-Taylor**, sea discípulo de **Timothy Asch**, que a la vez fue ayudante de **John Marshall**, es importante destacar además que el área universitaria de Boston es un verdadero cruce de caminos del cine documental norteamericano, de hecho, si intentásemos hacer un esquema genealógico de los últimos 60 años, el **MIT** y **Harvard** aparecen con singular frecuencia en las biografías de muchos autores y/o colaboradores, desde **Richard Leacock**, pasando por **Ross McElwee** hasta llegar a **John Gianvito**, sólo por mencionar unos pocos que representan a tres generaciones distintas<sup>5</sup>.

En primer lugar podemos inferir que el cine documental norteamericano más autoral necesita ese refugio académico, ya que no son fáciles las vías de articular

---

<sup>4</sup> "Swiss Mountain Transport Systems" (gruenrekorder, 2009), "Heard Laboratories" (and/OAR, 2010)

<sup>5</sup> En su libro "American Ethnographic Film and Personal Documentary" (University of California Press, 2013) Scott MacDonald sitúa en Boston el epicentro mismo de la creación cinematográfica etnográfica y autobiográfica estadounidense.

propuestas divergentes sin estar bajo el alero de una fundación, un museo o una universidad. En segundo lugar, la antropología cultural norteamericana ha sido sin ninguna duda desde los años sesenta, una escuela reformista para la antropología en general, con pensadores tan determinantes como **James Clifford**, **Paul Rabinow** o **Clifford Geertz**.

A la etnografía clásica le invadieron las dudas con el nacimiento del posmodernismo antropológico y los estudios poscoloniales, las maneras de investigar cambiaron, entraron en crisis, se diversificaron y se dirigieron hacia los mismos etnógrafos. La crítica literaria, la museografía o el arte dialogaban con la epistemología, la hermenéutica o el deconstruccionismo. Geertz hablaba de los "*hijos de Malinowski*" para referirse a toda esa corriente de etnógrafos jóvenes que volvían de sus investigaciones abrumados e inseguros por los cuestionamientos sobre la práctica misma y con claros síntomas de padecer lo que él denominó como la "*enfermedad del diario*"<sup>6</sup>. En este contexto el cine etnográfico también pasaba de las culturas lejanas y exóticas a interesarse por etnografías más domésticas, alteridades vecinas o subalternidades propias, y por supuesto, poniendo especial atención a las retóricas del yo. Incluso cineastas ajenos a las prácticas de la investigación cultural, se encontraban de repente desarrollando una obra de gran interés etnográfico. Por ejemplo, **Catherine Russell** utiliza la obra de **Sadie Benning**, **Jonas Mekas**, **George Kuchar**, **Kidlat Tahimik** o **Chris Marker** para entender cómo las diversas identidades que discurren en una autobiografía (sexual, étnica, diaspórica y/o tecnológica), implican interesantes procesos de construcción de un yo sensible a su tiempo y entorno. "*La autobiografía deviene etnográfica en el punto donde el cineasta entiende su propia historia implicada en procesos históricos y formaciones sociales más amplias*"<sup>7</sup>, dice la autora norteamericana, estrechando más la brecha que separa ambas prácticas de lo real. Porque el cine etnográfico y el cine documental son distintos, quizás el hecho de que el cine para el primero es sólo un medio y para el segundo un fin, los convierta incluso en contrapuestos, pero no se puede negar que, aunque sea por vías claramente diferenciadas, últimamente los cruces se hacen cada vez más habituales. La antropología norteamericana se ha mostrado accesible con el cine documental, y si no ha sido un gesto recíproco, esta descompensación ha ido corrigiéndose en el último tiempo. Signos claros de cambio es que términos como etnografía experimental o autoetnografía comiencen a aparecer en algunos análisis cinematográficos o que algunos cineastas experimentales afirmen con cierta pretensión que hacen "etnografía psicodélica" en vez de simplemente cine.

Si el conocimiento sensorial es la nueva reivindicación de los estudios culturales, la sintonía del cine documental con la contemporaneidad vuelve a actualizarse. Su carácter fronterizo entre documento, arte, técnica, narrativas, pensamiento -¿y espectáculo?-, le aseguran una fructífera aunque agitada existencia.

El cine documental contemporáneo está ahora más atento a lo que ocurre no sólo dentro de sus fronteras, pero queda mucho por explorar. Mientras su propia

---

<sup>6</sup> Para leer más sobre la retóricas del yo y las escrituras culturales leer "El antropólogo como autor" de Clifford Geertz. Ed. Paidós Ibérica. 1989 y "Retóricas de la Antropología" por James Clifford y George E. Marcus (Eds). Júcar Universidad. 1991

<sup>7</sup> Pág. 276, "Experimental Ethnography", Catherine Russell, Duke University Press. 1999.

historia siga excluyendo *Dead Birds* de **Robert Gardner**, *The Hunters* de **John Marshall** o *The Ax Fight* de **Timothy Asch**, solo por mencionar los tres casos más flagrantes, es el cine en su totalidad el que dificulta su propia evolución al encerrarse en sus ya fatigadas premisas narrativas. Porque no se trata de dejar de contar historias, tampoco de usar el cine *más bien para pensar* únicamente. Quizás la respuesta yace en aquel refrán que los científicos anglosajones utilizan de vez en cuando, *more is different*.

Carlos Vásquez Méndez

---

obradorlafaz.com  
febrero2014