

Complicidades del Estilo¹

Por David MacDougall

Traducción de Gloria Ana Diez

Empezaré con lo que puede terminar siendo la nota más extraña de la historia de la antropología visual. Años atrás, un investigador en psicología estaba ideando un experimento para medir la angustia de castración en los hombres estadounidenses (Schwartz, 1955). Con el fin de desencadenar la ansiedad se le ocurrió la táctica de colocar a los sujetos de su experimento en un teatro y someterlos a proyecciones fílmicas de cirugías de subincisión indígena en Australia central. Tal vez esto nos resulte perturbador por diversas razones, entre ellas porque no estamos acostumbrados a ver que la diferencia cultural sea utilizada de un modo tan displicente.

Pero en retrospectiva puede que el método del investigador tenga una ironía que nos resulte cruda. Ya desde hace bastante tiempo, y nuevamente en un estudio reciente (Martínez, 1990), hemos visto cada vez más evidencia de que muchos films diseñados no² para producir un shock, sino para sortear diferencias culturales, tienen el efecto opuesto cuando son mostrados, por lo menos a ciertos grupos de espectadores. La mayoría de los films etnográficos y antropológicos no están realizados exclusivamente para antropólogos, y si una de las metáforas subyacentes del esfuerzo antropológico es curar la enfermedad de la intolerancia cultural, entonces resulta claro que para ciertos destinatarios la medicina puede llegar a ser demasiado fuerte o incorrecta. Finalmente estamos comenzando a tomar más en serio cómo los espectadores interactúan con los textos fílmicos para producir sentido. Pero esa es solo una de las cuestiones. Debemos prestarle igual atención a la cuestión anterior, aquella de cómo las formas textuales de representación fílmica implícitas se

superponen e interactúan con las culturas que buscan representar.

Se suele decir que cuando [Robert] Flaherty fue a Samoa y a las Islas Aran no pudo encontrar el conflicto dramático de *Nanook el Esquimal* (*Nanook Of The North*, 1922) y lo tuvo que inventar. Dando por sentado que también puede haber inventado mucho del drama de Nanook, esta es la clase de observación obvia y muy general que puede impedir que nos preguntemos cuestiones relacionadas, tales como por qué algunas sociedades (los Inuit, por ejemplo) están tan intensamente representadas en films etnográficos en comparación con la escritura antropológica; por qué algunas sociedades están representadas mayormente por films sobre cultura ritual y material; y hasta qué punto los films etnográficos están influenciados por su búsqueda de (o creación de) personajes centrales fuertes. En este sentido, uno piensa inmediatamente en las "estrellas" del cine etnográfico, entre ellas Nanook, Damouré, N!ai y Ongka.³

La relación entre conocimiento y estética es siempre tramposa, especialmente aquella entre antropología y cine, en parte porque para la antropología, la legitimidad de un tipo de saber expresado en imágenes todavía no ha sido plenamente abordada. La definición del mundo mediante la escritura puede parecer más fácil de comprender, pero eso ocurre en general porque este método más antiguo asume una tradición literaria y lingüística en común con una cultural. Cuando el tema es otra cultura, surge una serie de problemas diferentes y menos explorados.

En un artículo titulado "The Look of Magic", Gilbert Lewis describió como en *The Golden Bough* las consideraciones de [James George] Frazer sobre las prácticas culturales desconocidas les atribuyen a éstas una rareza que bordea lo surreal, ayudando así a que sean atribuidas a pensamientos mágicos en vez de a una racionalidad cotidiana. En este sentido, sugiere la posibilidad de que la escritura antropológica convierta lo ordinario en extraño simplemente porque es escritura, incapaz de contextualizar ciertos detalles de manera suficiente como para

evitar que caigan en un aislamiento horrible. Las imágenes pueden ayudar a resolver este problema en particular, pero inevitablemente introducirán sus propios problemas. Para cada forma de representación, Lewis dice, "es posible que las convenciones precisen ser modificadas para temas nuevos y desconocidos" (Lewis, 1985: 416).

Estilo Cinematográfico vs. Estilo Cultural

Una de las dificultades al desarrollar una disciplina coherente de antropología visual ha sido localizar los principios básicos de una práctica cinematográfica que tiene pocas producciones y además atraviesa grandes cambios tecnológicos y estilísticos en pocas décadas. Estos cambios ocurren porque el cine etnográfico no es simplemente una tecnología alternativa para la antropología, sino que tiene su propia historia dentro de una cultura cinematográfica más amplia. En comparación al ritmo de cambio de la realización cinematográfica etnográfica, los métodos de la antropología parecen haber quedado estabilizados.

Por todo ello, la inconstancia del método del cine etnográfico es en muchos sentidos ilusoria. A pesar de ciertas inyecciones de ideas antropológicas, sus orígenes radican en la invención esencialmente europea del cine documental, que comprende en sus convenciones estilísticas invenciones y suposiciones europeas aún más antiguas sobre el comportamiento y el discurso. En comparación a la diversidad estilística de las culturas humanas, y aun considerando las variaciones en el estilo del cine documental, es bastante consistente y específico en su perspectiva cultural. Si nuevos temas requieren nuevas convenciones, podemos decir que el cine etnográfico muchas veces no ha podido encontrarlas. Esta estrechez estilística ha llevado muchas veces a una irregularidad en el modo en que los films representan la realidad social de otras sociedades, algo así como los valles y crestas que un sistema de ondas crea por



Cine Documental

refuerzo y cancelación cuando pasa por encima de otros sistemas de ondas. Tal desbalance puede también significar que a medida que las convenciones del cine documental son difuminadas en un lenguaje fílmico internacional, particularmente por la televisión, tienden más a tener un efecto diferencial en la expresión propia y la supervivencia de las culturas locales.

Me atrevería a sugerir que las convenciones dominantes del cine etnográfico muestran a ciertas sociedades como accesibles, racionales y atractivas para el espectador, pero cuando son aplicadas a una sociedad con un estilo cultural muy diferente pueden resultar inadecuadas e inarticuladas. Aún más, pueden hacer que la sociedad parezca extraña, y en términos aún más extremos que aquellos que describe Gilbert Lewis. Y ningún tipo de explicación externa o contextualización puede hacer mucha diferencia.

Esto no es simplemente una cuestión ligada a la brecha cultural entre el realizador y el tema o entre el tema y la audiencia. La incompatibilidad cultural se encuentra más profundamente enraizada en el sistema representacional mismo, incluyendo su tecnología y, sin cambios radicales, el resultado será el mismo aunque sea utilizado por un cineasta del primer, tercer o cuarto mundo, la mayoría de los cuales comparten una cultura cinematográfica mundial.

El cine tiene una plausibilidad psicológica que tiende a naturalizar muchas de estas convenciones hacia una invisibilidad. Puede que ciertos cineastas sean conscientes de la posibilidad de hacer cine de formas alternativas –Sol Worth, John Adair, Eric Michaels, y Vincent Carelli han tratado de demostrar esto por todos los medios– y aún así no sean del todo conscientes de cómo su propia práctica cinematográfica canaliza sus esfuerzos en ciertas direcciones y los frustra en otros. Esto no solo afecta el éxito o fracaso de películas individuales, sino que además puede predisponer a los realizadores (y debo agregar, a las compañías de televisión) a hacer películas en cierto tipo de



Cine Documental

sociedades en vez de en otras, o si tienen menos capacidad de elección, a enfocarse en una selección específica de rasgos culturales, tal como eventos ceremoniales y tecnología. Estos pueden acarrear una importancia exagerada simplemente porque parecen más "filmables", tal como el lenguaje y la familia han figurado tal vez de manera más prominente en la antropología porque es más fácil escribir sobre ellos.

Muchas veces el problema es manifestado en una ausencia, o en una solución provisional bizarra e incómoda. Muchos films presentan evidencia del desconcierto que han enfrentado sus realizadores -films que de repente recurren a imágenes o narraciones románticas, o a un montaje Hollywoodense de los años cuarenta, cuando son incapaces de seguir a un sujeto hacia un lugar. Otros films esconden una falsedad detrás de los mecanismos que emplean. Se sigue a las personas casi por reflejo, mientras están haciendo cosas como si estas cosas tuvieran una importancia acumulativa, pero la importancia nunca se materializa. La cámara realiza un zoom sobre una cara que revela precisamente nada. Aun peor que mostrar nada, estos falsos énfasis contribuyen a una imagen de un mundo que es mudo y está fuera de balance.

En mi opinión, esa extrañeza es la mayor cualidad de un número considerable de films sobre la sociedad indígena australiana, incluyendo algunos de mis films y algunos hechos por realizadores aborígenes. Proveen un tono cultural característico, como un diapasón, pero es como un sonido que se escucha desde lejos, o la firma espectral de una estrella. A veces es posible atribuirle la culpa a la falta de familiaridad o entendimiento del realizador para con la sociedad indígena, pero a menudo parece tener más que ver con complejidades en el tema y el estilo de la expresión cultural que no encuentran paralelo en el estilo cinematográfico.

William Stanner, el antropólogo probablemente más perceptivo y políticamente comprometido que escribió sobre sociedades

aborígenes en los cincuenta, relacionó el problema a los marcos de referencia aborígenes. “[La] forma fundamental [del pensamiento indígena],” escribió, “parece ser, en mi opinión, analógica y a fortiori metafórica... Estoy sugiriendo que la asociación de Europeos y aborígenes ha sido una lucha de ceguera parcial, frecuentemente oscurecida por nosotros al punto de la ceguera total, por la continuidad de la tradición indígena implícita” (1958: 108-109). Esta ceguera, se podría agregar, se extiende también a las presuposiciones implícitas de nuestros propios hábitos de descripción y representación.

Mientras esas dificultades debilitan a ciertos films etnográficos, también es posible afirmar, sin despreciar a los realizadores, que otros films se han beneficiado de culturas que parecen prestarse a los códigos occidentales de realización cinematográfica. Peter Loizos ha alabado la especial convicción en las entrevistas del film *The Women's Olamal* (1984) de Melissa Llewelyn-Davies, y ha notado como, sin entrometerse en eventos, el film observa las unidades de tiempo, espacio y persona de la tragedia griega clásica (1993: 133). Recibimos exactamente la información que necesitamos para interpretar los eventos, y estas explicaciones vienen de los Maasai mismos, ya sea mediante interacciones observadas o porque se dirigen directamente a la cámara. El drama es Aristotélico y los Maasai resultan ser grandes explicadores de los eventos de sus propias vidas y de su sistema social. Otros realizadores, incluyéndome, han encontrado apertura y elocuencia similares en el estilo cultural de las comunidades de pastores del este de África, en un tiempo en que el objetivo era alejarse de explicaciones excathedra y depender, en cambio, de la auto revelación y las interacciones sociales de las personas representadas.

Ese objetivo reflejó una tradición realista occidental dependiente de cierta literalidad de palabras y acciones y un enfoque sobre eventos que cristalizaron cuestiones sociales más profundas. Pero para que esto funcione es necesario que los actores sociales se conduzcan en el mundo en términos parecidos.



Cine Documental

Se necesita una sociedad en la cual haya un valor positivo sobre la explicitud del discurso, la expresión de emociones y opiniones personales, y la resolución pública de conflictos – aunque no necesariamente al extremo del debate público conflictivo, como en *The Women's Olamal*.

Pero creo que estas conjeturas penetran también en otro nivel. Aún cuando los films etnográficos no siguen modelos de dramaturgia clásica –y de hecho la mayoría no lo hace– utilizan ciertas convenciones formales de trabajo de cámara y edición que derivan de ella. Así, aún un film guiado por un comentario antropológico y preocupado por la economía y la política lo hará en un lenguaje visual que refleja expectativas euro-americanas de causalidad, cronología y conducta interpersonal.

La Mirada del Documental

Si la escritura etnográfica asume que algo puede sernos dicho, aun cuando no siempre lo podemos experimentar, los films etnográficos, aun si incluyen comentarios explicativos, asumen que aprenderemos algo a través de la experiencia por medio de las imágenes, y en algunos casos las haremos nuestras. Los films intentan crear una trayectoria de entendimiento, comenzando con imágenes que nos hacen ciertos planteos. Estos planteos son típicamente producidos a través de actos de mostración que crean una sensación de obligación en el espectador para con el observado, y esto puede ser comparado con una forma de sumisión o exhibición de vulnerabilidad en la cual el sujeto invita a nuestra protección o interés. Esta es la razón por la cual el término "exposición" deber ser considerado no sólo en el sentido de presentación del sujeto y su contexto, sino también en el sentido literal de auto-exposición. A partir del conocimiento privilegiado resultante, el espectador se embarca en un problema o en un viaje.



Cine Documental

El repertorio de técnicas de filmación y edición tanto en películas de ficción como de no ficción es empleado en primera instancia para conseguir la complicidad del espectador, desarmando y penetrando al sujeto desde todos los ángulos. Es un repertorio de exageración, que sobrepasa las fronteras de la visión normal. Hay planos generales y primeros planos para la expansión o la intimidad; montaje y continuidad para condensar e intensificar acciones significativas; y planos secuencia para dirigir una mirada inquebrantable hacia los matices del comportamiento. En el documental varias formas de tratamiento directas e indirectas se han agregado a estas técnicas expositivas, tal vez reconociendo el hecho de que aunque la auto-mostración puede ser escrita en un guión, para extraerla de la vida real ciertas condiciones especiales, como la de entrevista, deben ser creadas.

Algunas convenciones parecen estar relacionadas a expectativas implícitas acerca del estilo de comportamiento, tal como la suposición de que los personajes afirmarán sus personalidades y deseos visualmente, de un modo que puede ser registrado por medio de primeros planos de la cara. Los planos de reacción, los planos por encima del hombro, y el plano de punto de vista, todos muestran una preocupación por el comportamiento y la respuesta expresiva, diseñadas para transmitir información acerca de los estados internos y para invitar a la identificación. Estas técnicas reflejan el interés occidental en desarrollar una ideología y una psicología del individuo, usualmente en preparación para alguna prueba. A medida de que el cine confía más y más en "tipos" fáciles de reconocer (y esto parece ser una tendencia en las películas de acción internacionales), reincorpora otras tradiciones teatrales y se vuelve capaz de planos más amplios; tal como las máscaras y trajes del teatro Kabuki y la tragedia griega, y de ciertos deportes, permiten un gran escenario y una visión desde distancias lejanas. Otra implicancia del primer plano -como se usa en las entrevistas con expertos, y especialmente en el caso



Cine Documental

de las "cabezas parlantes" de la televisión— es la suposición de una sociedad jerárquica y especializada en la cual ciertas personas tienen la autoridad para definir realidades sociales y hablar por otros.

La interioridad y la narración de un personaje del cine occidental no están codificados solamente en los primeros planos, sino en dispositivos tales como el plano-contraplano, o el plano invertido, diseñados para construir un imaginario geográfico en el cual el personaje puede moverse y el cual puede transformarse en el hogar temporario del espectador, o lo que Nick Browne (1975) ha llamado "espectador-en-el-texto".⁴

Otros tipos de estructuras, tal como la construcción de secuencias, apuntan a supuestos culturales que tal vez tengan implicancias más generales. Por ejemplo, me parece que la condensación del tiempo característica del montaje en continuidad del Hollywood clásico, y la similar reducción de procesos físicos a una serie de pasos clave en gran parte de la edición documental, apuntan a una visión del conocimiento esencialista más que elaborativa, lo cual puede repercutir en cómo los films representan el discurso y las actividades de otras sociedades. Bien puede suceder que lo que es importante para los miembros de esa sociedad radique en algún lugar entre los planos, o en la inquebrantable continuidad de parte de la acción, aun si nunca se muestra todo el proceso. La linealidad de tal montaje puede también ir en contra de un modo de pensamiento que es fundamentalmente multidireccional al reconocer las diferentes manifestaciones de los objetos y eventos. Las concepciones occidentales de causalidad también están implicadas en dichas estructuras, como así también en el énfasis sobre la estricta cronología al reportar eventos, lo que podemos ver en la predilección de personajes que entran y salen formalmente del cuadro, y en los marcadores de tiempo transcurrido tales como el fundido y el fundido encadenado.

Una excepción, pero una excepción significativa a esta

linealidad temporal, es la convención del montaje paralelo, en la cual el film alterna entre dos acciones para que parezca que éstas están sucediendo simultáneamente. En el nivel micro, este tipo de edición resulta simplemente en el corte, cuyo mayor propósito es en general actuar como puente de la brecha temporal. Pero cuando se usa a mayor escala, el montaje paralelo tiende a implicar la convergencia de las dos líneas y una eventual colisión. Esto puede tomarse como el análogo visual de la estructura de conflicto sobre la cual gira una gran parte de la realización cinematográfica occidental.

Para los cineastas occidentales, el conflicto es casi un principio discursivo esencial –si no de un modo obvio, por lo menos a la manera de cuestiones o problemas que requieren una resolución. Es como la frecuencia portadora de todas las otras cuestiones. La estructura de conflicto en los films etnográficos en general implica filmar eventos en los cuales el conflicto real o potencial trae imperativos culturales al frente. Un iniciado pasa una prueba y reconfirma su jerarquía. Un episodio de rivalidades infantiles explica como las personalidades se formaron. Si Ongka'smoka tiene éxito o no, o si Harry aparece o no, han ocurrido cosas que revelan los principios mediante los cuales la gente vive. En un nivel más profundo, esos eventos revelan las paradojas no resueltas dentro de una sociedad que genera mensajes conflictivos sobre el manejo de la autoridad, la lealtad y el deseo.

Las estrategias a la hora de la filmación etnográfica muchas veces implican la necesidad de buscar hendiduras significativas en la trama social, tal como el sentido de rechazo y alienación de N!ai en la sociedad !Kung. En este proceso hay un eco de la tendencia del cine observacional de mentir esperando aquellos momentos de la vida en los cuales la gente deja caer sus máscaras sociales y literalmente "se entregan". El énfasis puede estar en fuentes tradicionales de tensión, o en contradicciones entre el comportamiento "correcto" y real, o aún sobre una persona que es tan especializada o marginal en la sociedad como



Cine Documental

para proveer una perspectiva reveladora sobre ella. A veces, estas aproximaciones pueden tener más sentido para el antropólogo/realizador que para las personas que están siendo filmadas, pero en muchas sociedades los conflictos son temas de interés perfectamente legítimos y muchas veces cuestiones en las que la gente se enfoca. Inclusive pueden ser vistos en algún sentido como erupciones terapéuticas que proveen oportunidades para reajustar el panorama social.

Pero la dependencia en la estructura de conflicto también presupone una sociedad en la cual la gente tradicionalmente se ve envuelta en conjuntos de obligaciones contradictorias y en la cual se percibe cierto beneficio de vivir a través de las consecuencias. En otra sociedad eso puede ser considerado como pura estupidez. Mi experiencia de la sociedad indígena me lleva a pensar que ésta resiste sistemáticamente aproximaciones basadas en estructuras de conflictos y la mayoría de las otras convenciones expositivas del cine. Esto se debe, en parte, a un estilo de discurso que, como Stanner ha mencionado, es altamente alusivo y, cuando no formal, usualmente lacónico y multifacético. El habla aquí no provee un canal abierto al sentimiento y la opinión personal, ni tampoco lo hace el primer plano de una cara. La reticencia personal es considerada una virtud, y el lenguaje es sólo una de las superficies de un complejo espiral de arte, referencia y ritual al que cada vez más considero como una cultura "heráldica".

Así, desde la perspectiva del realizador sería difícil encontrar algo que contraste más con el pragmatismo escéptico y franco de las tribus de pastores del este de África que el estilo de la interacción social indígena. El conflicto es cuidadosamente contenido detrás de escena, y si se llega a salir de control formal es considerado como algo lejano a lo terapéutico y como altamente peligroso. Las cuestiones contenciosas son evadidas sistemáticamente o se lidia con ellas mediante parábolas. Esto no significa decir que la gente indígena no es personalmente ambiciosa o contenciosa, pero el bienestar público radica en el

constante refuerzo y reparación de las relaciones personales.

Se podría decir también que la forma de autoexpresión indígena es más típicamente una de inscripción más que de explicación. Un film coherente con la cultura indígena tendería a ser enumerativo más que comparativo y puede consistir típicamente en una demostración de derechos a la tierra, al saber, u otras propiedades culturales. Para las personas aborígenes, la mostración es por sí sola un acto suficiente y puede constituir una transmisión de derechos. Por consiguiente un film en esos términos no necesita explicar nada o desarrollar ningún argumento o análisis; más bien, simplemente por existir, tiene el potencial de ser una aseveración cultural o política poderosa.

Las Voces de la Etnografía

Para resultar útil, el reconocimiento de las interacciones de diferentes estilos culturales debe ser visto en relación con los objetivos aún mayores de la representación etnográfica. El film etnográfico es distinto al film indígena o nacional pues busca interpretar una sociedad para otra. Su punto de partida es pues el encuentro de dos culturas, o como algunos dirían, dos "textos" de la vida; y lo que produce es otro documento cultural, bastante especial. Sin embargo, cada vez más los films etnográficos dejan de ser notas privadas o el diario de una sociedad sobre otra. Llegan a múltiples audiencias y creo que ahora deben hacerse teniendo esto en mente. Con certeza serán vistos y usados por las sociedades que representan. Por consiguiente, una conclusión es que deberían ser más precisos –y tal vez más modestos– acerca de lo que aseguran ser. (Hay también una obligación en los espectadores de leer estos límites más adecuadamente). Otra, es que deberían empezar a mirar en dos direcciones en vez de en una.

En verdad esto es una cuestión de cómo el film etnográfico

concede y enmarca sus temas. Desde 1898 la realización fílmica etnográfica ha sufrido una serie de revoluciones, introduciendo estrategias narrativas, observacionales y participativas. Con cada una, un conjunto de supuestos sobre el posicionamiento del realizador y la audiencia se han derrumbado. Ahora es la identidad de cada uno de estos que está bajo revisión. Si estamos en el medio de una nueva revolución, tal como yo lo creo, es una que está interesada en múltiples voces y que consiste en un giro hacia un cine intertextual.

Considero que ya estamos viendo los cambios en un nuevo énfasis en la autoría y en perspectivas culturales especificadas. Los films son presentados cada vez menos como omniscientes o descripciones definitivas, pero a la misma vez, cada vez menos los realizadores sostienen una falsa igualdad con sus temas. Las sociedades ya no son presentadas como monolíticas, o cerradas a fuerzas externas e históricas. Pero esto es sólo el comienzo de los cambios que podrían afectar tanto a las convenciones como a las grandes estructuras de la realización fílmica etnográfica.

El enfoque sobre la autoría tiene dos consecuencias importantes: primero, clarifica la proveniencia de los textos fílmicos, y segundo busca nuevas direcciones en la estrategia del film que sean de más fácil comprensión y aceptación para las audiencias. (Un film con intereses declarados puede permitirse ser inusual más fácilmente). Otras modificaciones de las convenciones del film vendrán del préstamo cultural o de respuestas explícitas a conflictos en el estilo cultural. Creo que cada vez más vamos a considerar a los films etnográficos como lugares de encuentro de niveles primarios y secundarios de representación, un discurso cultural transparente, o inscripto sobre otro. En lugar de los modelos usualmente centrados y lineales es posible que vengan más films empleando la repetición, el montaje asociativo, y estructuras no narrativas. El descentramiento del asunto podría resultar en films que miren a los aspectos periféricos o no examinados de aquello que fue previamente considerado como eventos significantes.



Cine Documental

La otra implicancia de estos cambios, y probablemente la más importante, es el reconocimiento de que los films etnográficos para múltiples audiencias deben enfrentar versiones opuestas de la realidad. Aún más, deben reconocer experiencias históricas que opacan cualquier texto y que escapan inevitablemente de él. Creo, por ello, que debemos ver películas que se vuelvan repositorios de autoría múltiple, confrontación e intercambio. Veremos más films etnográficos que re-utilicen textos existentes e incorporen interpretaciones paralelas. Veremos más films que comiencen en dirección divergente y converjan sobre un tema común.

En años recientes los films etnográficos han sido menos aislados y se han abierto a las voces de sus sujetos. También, cada vez más, los films etnográficos se preocupan por el cruce y la mezcla de tradiciones culturales diferentes. A mi parecer, esto no necesariamente lleva a una relatividad cultural indiscriminada, de espejos en espejos y cajas anidadas sin fin, ni tampoco implica un abandono del análisis antropológico. Puede, en su lugar, ayudarnos a reorientar el problema del Yo y el Otro de manera más productiva como un conjunto de relaciones recíprocas en las cuales el film, cuando todo es dicho y hecho, juega sólo un pequeño rol.

Bibliografía

Browne, Nick (1975). "The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach" en: *Film Quarterly* 29 (2): 26-38.

Lewis, Gilbert (1985). "The Look of Magic", en *Man (N.S.)* 21: 414-47.

Loizos, Peter (1993). *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness, 1955-1985*. Manchester: Manchester University Press.

Martínez, Wilton (1990). "Critical Studies and Visual Anthropology: Aberrant vs. Anticipated Readings of Ethnographic Film" en: *Society for Visual Anthropology Review* (spring): 34-47.

Schwartz, B.J. (1955). "The Measurement of Castration Anxiety and Anxiety over Loss of Love" en: *Journal of Personality* 24:204-19

Stanner, W.E.H. (1958). "Continuity and Change among the Aborigines" en: *The Australian Journal of Science* 21 (5a):99-109.

Notas

¹ Este ensayo fue escrito como discurso de apertura para el *II International Festival of Ethnographic Film* del Instituto Antropológico Real, llevado a cabo en la Universidad de Manchester en Septiembre de 1990. Fue inicialmente publicado como "Film As Ethnography", editado por Peter Ian Crawford y David Turton, Manchester University Press, 1992. La versión aquí presentada ha sido tomada de: David MacDougall, *Transcultural Cinema* (Princeton University Press, 1998). Los editores agradecen a David MacDougall la cesión de su texto.

²Nota de la T.: Todos los subrayados son del autor.

³ Nota de los Eds.: Damouré fue el protagonista de varios films de Jean Rouch, como *Jaguar* (1955-1967); Nlai es el personaje principal de *Nlai, the Story of a Kung Woman* (1951-1980) de John Marshall; mientras Ongka lo es de *Ongka's Big Moka: The Kawelka of Papua New Guinea* (Charlie Nairn, 1976).

⁴ Nota de la T.: La traducción es mía. Original: "spectator-in-the-text".