laFuga

Autoetnografía: viajes del yo

Por Catherine Russell

Tags | **cine autobiográfico | Cine documental | Cultura visual- visualidad | Intimidad | Estética - Filosofía | Etnografías | Canadá | Estados Unidos | Francia**

Catherine Russell es profesora de Film Studies en la Universidad de Concordia, Montreal y directora del programa de Doctorado en humanidades. Es autora de los libros Narrative mortality: death, closure and New Wave cinemas (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985) y Experimental ethnography. The work of film in the age of video (Durham NC: Duke University Press, 1999), de dónde hemos extraído fragmentos. Traducción: Natalia Moller

"*En esos primeros años llegué a conocer el "pueblo" sólo como el teatro de las adquisiciones, en el que se volvía evidente cómo el dinero de mi padre podía abrirnos camino entre los mostradores de la tienda, asistentes, espejos, y los ojos inquisidores de nuestra madre, cuyo manguito estaba sobre el mostrador."* Walter Benjamin, *El Berlín demoníaco*.

En la crónica de su infancia berlinesa, Benjamin coloca el problema de la memoria en el centro: "Porque la autobiografía tiene que ver con el tiempo, con secuencia y aquello que constituye el flujo continuo de la vida" (1986a, p. 28). Las recolecciones fragmentarias que ofrece son ricas en detalle y están situadas en la perspectiva de un niño dentro de una compleja red de relaciones sociales. Un análisis de clases es proyectado sobre memorias fugaces, junto con reconocimientos de roles de género, y hasta incluye un análisis de la mirada. El materialismo del relato autobiográfico de Benjamin sobre Berlín se hace aún más explícito en su diario de Moscú, que él describió como un texto en el que "lo fáctico es ya teoría" (1986b, p. 6)[1].

A lo largo de sus variados escritos autobiográficos, surge un sentido del "yo" completamente basado en la experiencia y la observación. Walter Benjamin se desarrolla como una identidad construida socialmente, que se encuentra en series cambiantes de otros, en la topografía de las calles de la ciudad y en el detalle de la vida diaria. Teoría, filosofía y vida intelectual eran inseparables de su propia experiencia de modernidad, y su identidad como judío alemán impregna sus escritos en forma de experiencia, más que de esencia. Susan Buck-Morss sugiere que "Benjamin percibía su propia vida de manera emblemática, como una alegoría de la realidad social, y sentía profundamente que ningún individuo podría vivir una existencia resuelta o afirmativa en un mundo social que no lo era" (1989, pp. 31-32).

Como géneros literarios, la autobiografía y la etnografía comparten "un compromiso con lo real" y Michael Fisher argumenta que "la autobiografía étnica" debe ser reconocida como un modelo de etnografía postmoderna (1986, pp. 194-233). La autobiografía es una técnica de auto-representación que no posee una forma fija, sino que está en constante cambio. Él describe la "autobiografía contemporánea" como una exploración de las identidades fragmentadas y dispersas de la sociedad pluralista de finales del siglo XX. En este contexto, la autobiografía étnica es un "arte de la memoria" que sirve de protección contra las tendencias homogeneizadoras de la cultura industrial moderna. Por otra parte, la autobiografía se ha convertido en una poderosa herramienta de crítica cultural, poniendo en paralelo teorías postmodernas de textualidad y conocimiento. Fischer describe las "tácticas de escritura" de la autoetnografía así: "Las autobiografías étnicas contemporáneas toman parte del ánimo del metadiscurso, de enfocar la atención en su naturaleza lingüística y ficticia, de utilizar al narrador como una figura inscrita en el texto, cuya manipulación llama la atención hacia estructuras de autoridad".

Este modo etnográfico de auto-representación es omnipresente en lo que ha sido ampliamente reconocido como una "nueva autobiografía" en cine y vídeo [2] . La autobiografía se convierte en etnográfica cuando el cineasta o videasta entiende su historia personal como implicada en formaciones sociales mayores y procesos históricos. La identidad ya no es un "yo" trascendental o esencial que es revelado, sino una "puesta en escena de la subjetividad", una representación de sí misma como una performance. En la politización de lo personal, las identidades son interpretadas con frecuencia en medio de varios discursos culturales, ya sean étnicos, nacionales, sexuales, raciales y/o basados en clases sociales. El sujeto "en la historia" se vuelve desestabilizado e incoherente, un sitio de presiones discursivas y articulaciones.

Las identidades fragmentadas e híbridas producidas en multitud de películas y vídeos "personales" han sido celebradas por los críticos y teóricos como formas de "conocimiento encarnado" y "políticas de localización" [3] . Sus tácticas son similares a los de la forma literaria descrita por Fischer, y sin embargo, también desestabilizan la noción misma de etnicidad. El cuerpo propio y el momento histórico propio pueden ser el lugar común de la experiencia y la identidad, y sin embargo, siempre se suman a la etnicidad como una categoría antropológica. La autoetnografía es un vehículo y una estrategia para cuestionar formas impuestas de identidad y explorar las posibilidades discursivas de subjetividades no auténticas.

(...)

Una característica común de la autoetnografía es la voz en *off* en primera persona, que es, intensamente y sin ambigüedades, subjetiva. Este es, sin embargo, sólo uno de los tres niveles en los que un cineasta o videasta se puede circunscribir, los otros dos están en el origen de la mirada y en la imagen del cuerpo. Las múltiples permutaciones posibles de estas tres "voces" —orador, vidente y visto— son las que generan la riqueza y diversidad del cine autobiográfico. A las posibilidades discursivas de estas tres voces se le suma otra forma de identidad, que es la del cineasta vanguardista como creador de collages y como editor. Esta es quizás la herencia surrealista de la forma, el papel de la yuxtaposición, la ironía y el *retrouvé*, a través de los cuales el cineasta o videasta "escribe" una identidad en estructuras temporales. Al circunscribirse a sí mismos a nivel del "metadiscurso", los cineastas y videastas también se identifican con sus tecnologías de representación, con una cultura de cine independiente, junto a sus otras identidades discursivas.

Los cineastas y videastas que discutiré en este (artículo) son Jonas Mekas, George Kuchar, Sadie Benning, Kidlat Tahimik y Chris Marker, artistas cuyas películas y videos ponen en primer plano muchas de las contradicciones y las tendencias del diario audiovisual. Como un género de "cine personal", el diario audiovisual puede, en muchos casos, ser emitido como una forma de etnografía experimental, y estos ejemplos hacen pensar en la función del diario audiovisual para el replanteamiento del conocimiento etnográfico. El papel de la identidad en estas películas y cintas exige una noción ampliada de "etnicidad" a modo de una formación cultural del sujeto. De hecho, lo que une a estos diversos textos es la articulación de identidades que están divididas, inseguras, y que son plurales. La memoria y los viajes son un medio de explorar identidades fragmentadas y de colocar la etnicidad en un relevo, como algo para recordar, para ver, pero no para experimentar.

Cuando P. Adams Sitney discutió por primera vez la autobiografía como una forma de cine de vanguardia, concluyó que "es el cine autobiográfico *per se* el que enfrenta plenamente la ruptura entre el tiempo del cine y el tiempo de la experiencia, e inventa formas para contener lo que encuentra allí" (1978, p. 246). La subjetividad no se puede denotar tan simplemente en el cine como en el "yo" escrito, pero se encuentra dividida en el tiempo. La imagen del cineasta, cuando aparece en un diario audiovisual, se refiere a otra persona tras la cámara, o a un trípode que denota una mirada vacía, tecnologizada. Como Janine Marchessault señala: "La imagen de alguien detrás de la cámara comprende su propia imposibilidad como representación, incapaz de acceder a su origen, de invertir su propio proceso" (1986, pp. 2-6). La subjetividad se divide de nuevo entre el ver y el cuerpo filmado. (...) quiero sugerir que una subjetividad etnográfica, un yo que se entiende como culturalmente constituido, se encuentra fundamentalmente dividido en el modo autobiográfico. Aun cuando el sujeto en la historia se construye como un punto de origen de las memorias, la distancia geográfica y espacial viene a evocar una distancia en el tiempo, que separa diferentes momentos del ser.

El sujeto autoetnográfico desdibuja la distinción entre etnógrafo y el Otro por medio del viaje, llegando a ser un extraño en tierra extraña, incluso si esa tierra es un espacio ficticio que sólo existe en la representación. Como un diario de viaje, la película sobre el viaje produce una alteridad en las grietas del "yo" fragmentado del ser fílmico, textual. Como la memoria del viaje se enreda con los procesos históricos y las diferencias culturales, la imagen cinematográfica se convierte en el lugar de una compleja relación entre el "yo estuve allí" y "esto es como es". Las películas sobre viajes son colecciones de imágenes realizadas para otros espectadores de culturas distantes, y por lo tanto constituyen una especie de tráfico en imágenes, con el viajero-cineasta como su referente poco fiable y punto de origen. Está de más decir que el impulso utópico de la autoetnografía se basa en una cierta movilidad del cineasta y se mantiene en muchos aspectos encapsulado en discursos modernistas, imperialistas, y románticos.

Si la autobiografía fílmica explota el desfase temporal entre la filmación y la edición, los video-diarios tienden a tener un efecto temporal un poco diferente. Una de las cosas que quiero sugerir (aquí) es cómo la historia de la autoetnografía se intersecta con la lenta transformación en el cine independiente de la película al video. Si la autobiografía es sobre el tiempo y la historia, como sugiere Benjamin, estos dos medios producen efectos muy diferentes de temporalidad, que tienen alguna relación con las subjetividades e identidades históricas producidas dentro de sus ámbitos tecnológicos. El video ofrece una economía de "cobertura" que es imposible de igualar con los costos de una producción cinematográfica de dieciséis milímetros, y por lo tanto el modo de diario está siendo renovado en muchos sentidos a medida que los cineastas toman provecho de las economías del nuevo medio.

(...)

Trinh T. Minh-ha ha escrito sobre el Otro Inapropiado como el sujeto cuya intervención "es necesariamente la de ambos; un *insider* engañoso y un *outsider* engañoso" (1991, p. 74). Ella insinúa que esta figura se esconde dentro de cada "yo", y que si uno de los objetivos de la etnografía postcolonial es el de tomar consciencia de cómo la subjetividad está involucrada en la producción de sentido, entonces el Otro Inapropiado es la figura a desarrollar. Al explorar la autoetnografía como un método intercultural, trans-cultural, espero indicar cómo el Otro Inapropiado funciona como un viajero del tiempo que viaja en la memoria y en la historia.

Jonas Mekas y la pérdida de experiencia

Los diarios audiovisuales de Jonas Mekas son tal vez autoetnografías prototípicas, mientras marcan al mismo tiempo una especie de penúltimo romanticismo eclipsado en el postmodernismo. Aunque mucho se ha escrito sobre su proyecto [4], debe ir situado dentro de un marco etnográfico para apreciar plenamente la manera en que el medio fílmico media entre las historias individuales y sociales, entre la memoria y el tiempo histórico.

Memorialización y pérdida son las características definitorias de los diarios audiovisuales de Mekas, y él las convierte en características del medio mismo, realzadas a través de su narración poética y melancólica. La brecha temporal entre la recolección de imágenes y la edición de éstas a películas después de muchos años hace de cada imagen una memoria, una huella o un fragmento de un tiempo, en una trayectoria que se remonta a lo que David James ha descrito como "el centro ausente de todo el proyecto, las imágenes de su infancia en Lituania" (1992, s.n.).

(...)

Mekas intentaba de manera muy explícita "rescatar una identidad" desde su práctica de filmación. Al mismo tiempo, esa identidad es precisamente la de una persona desplazada. Si la falta de hogar es la auto-imagen de Mekas, también lo es su técnica cinematográfica, su negativa a detenerse en una imagen, de sincronizar sonido e imagen o de narrar las imágenes. Los diarios audiovisuales de Mekas asumen una estructura similar a la del cine de *found footage*: la pista de la imagen está muy fragmentada y pertenece al pasado, mientras que la pista de sonido ofrece una continuidad narrativa que pertenece al presente. Es como si, editando su propio material, Mekas "encontrase" las imágenes y las recuperase, reconstruyendo la estructura de la memoria en cine de *found-footage*, siendo la diferencia el estatus inherentemente subjetivo de las imágenes encontradas. Es un proyecto muy redentor en la medida en que reúne los fragmentos de su memoria y los integra en un cine de

vanguardia, que de inmediato asume toda la parafernalia de una "obra de arte" en la política cultural del entorno de Mekas.

El proyecto de Mekas ha sido descrito como una instancia ejemplar de "elaboración secundaria", el proceso por el cual, en el psicoanálisis, el paciente relata el sueño, elaborándolo, y sustituyendo lo que originalmente fue "experimentado" como un sueño por una narración verbal (Turim, 1992, p. 210). Como Renov explica, "Estamos todos perdidos en el abismo entre nuestro deseo de recuperar el pasado y la imposibilidad de un retorno prístino, tanto como Mekas mismo" (1989, p. 6). En el proceso de elaboración secundaria, Mekas se proyecta como antropólogo, y a la vez como informante nativo. Cuando, cerca del comienzo de **Lost Lost Lost** (1976), Mekas dice "y yo estaba allí con mi cámara", revela su misión como documentalista autoproclamado de la comunidad lituana en Nueva York.

Sobre tomas de un hombre en una cocina oscura, Mekas dice, "uno nunca sabe cómo un *DP* (persona desplazada) se siente en la noche, en Nueva York", indicando así los límites epistemológicos de sus imágenes mudas. Y sin embargo, la melancolía masiva de su narración atribuye sentimientos a muchas de las personas en sus películas. Su extenso uso de música clásica y canciones populares proporciona a las películas de un registro emocional que la pista de imagen relativamente neutral no tiene. A pesar de que la poética de la banda sonora convierte al diario de Mekas en suyo propio, la contradicción fundamental, sin resolver, de sus películas, es que tratan de otras personas. Las personas que filma: la comunidad lituana exiliada en Nueva York, sus amigos en el mundo del cine de vanguardia, su familia en Lituania, y las muchas en las calles de Nueva York, que se convierten en los espectadores de su vida.

Reminiscences of a Journey to Lithuania, hecha en 1972 a partir de imágenes rodadas en 1971 y en los años cincuenta, es la película en la que Mekas se confronta a sí mismo como etnógrafo. Es un papel que se niega a asumir, y se refugia en la comunidad de vanguardia donde el peso de la historia y de la identidad puede trascenderse a través del arte.

La voz en *off* de Mekas comienza en la sección americana de la película indicando un momento "cuando me olvidé de mi casa", Él está caminando en los bosques otoñales con amigos, pero introduce algunas escenas en la nieve mientras dice esto, por lo que el "momento" no puede ser precisado. Si su voz en *off* constituye una forma de elaboración secundaria, ésta es congruentemente inadecuada. El olvido es tan omnipresente como el recuerdo, y la voz parece seguir su propia trayectoria a través de la película, registrando un tiempo presente, que está inspirado por la revisión de las imágenes del pasado, pero que se encuentra muy distanciado de este pasado. (...)

Lituania en 1971 puede no ser el regreso edénico a la infancia que él anhela, pero es una cultura pre-industrial rural que es representada por su familia. En una entrada de catálogo, Mekas describe la película: "Uno no ve cómo Lituania es hoy en día, uno lo ve sólo a través de los recuerdos de una persona desplazada que está de vuelta en casa por primera vez en veinticinco años" (Turim, 1992, 207) [5].

Mekas presenta a sus amigos Peter Kubelka y Annette Michelson como "santos". Él adora su capacidad de estar "en casa" en la cultura, y esto es, de hecho, la forma en que Mekas encuentra su "casa" en la vanguardia de Nueva York. Como Jeffrey Ruoff ha descrito, las películas de Mekas constituyen la "película casera" de la vanguardia, a la vez que asumen y crean una red de familiaridad con los distintos miembros de su comunidad (1992, pp. 294-311). Pero el lugar de Mekas en el mundo del arte que él documenta está, aun así, detrás de la cámara, dividido entre dos "yos", el que filma y el que habla, todavía desplazado, en casa sólo cuando no está en casa.

Mediante la añoranza del pasado que Mekas expresa se construye la memoria como un medio para dividirse a sí mismo a través de una serie de ejes diferentes: niño y adulto, viejo y nuevo mundo, pastoral y metropolitano, natural y cultural. El cine en una película como *Reminiscences* es un medio de trascender esta división. Representado como un proceso y una práctica, el cine es un arte que no es necesariamente la antítesis del ideal pre-industrial de la infancia lituana de Mekas. La idea en un diario audiovisual, de acuerdo a este último, "es reaccionar (con la cámara) inmediatamente, ahora, este instante" (Turim, 1992, p. 202) [6]. Al igual que los directores del *cinéma verité*, la práctica cinematográfica de Mekas fue motivada por una noción de verdad fenomenológica y emocional. La

autenticidad de las imágenes está completamente ligada a la honestidad y a la humildad del cineasta. Y, sin embargo, el diario audiovisual, como un producto, superpone esta experiencia en bruto con una textualidad compleja de imagen y sonido [7] .

A diferencia de las películas caseras, las películas de Mekas revelan una sensibilidad profundamente poética que está alienada no sólo desde el pasado sino de la inmediatez misma de experiencia que transmite la imaginería del diario. El discurso etnográfico de sus películas es a la vez una inocencia perdida y la búsqueda de "libertad", inspirada en su huida de la tiranía europea. Muchas escenas rodadas en Lituania, y en Austria con Kubelka, muestran a personas "jugando" como niños, corriendo con las manos en alto. En cierto sentido, Mekas representa su infancia, construyendo un mundo complejo sobre una fantasía de la pérdida. La infancia es un tema privilegiado en la vanguardia de la década de los sesenta, como el lugar de una espontaneidad y una visión incorrupta, que era buscado como un ideal del cine visionario [8] . Para Mekas, la espontaneidad del *direct cinema*, como la infancia, siempre se encuentra en un pasado inaccesible.

(...)

Mekas nos dice que hay algo inherente dentro de la representación cinematográfica que disloca al "yo". La fantasía de la identidad se produce a través de técnicas de la práctica cinematográfica, y si sus diarios son indulgentes con esta fantasía, ellos también ponen de manifiesto sus límites como etnografía. Las películas de Mekas son todas en última instancia acerca de sí mismo, y resumiendo la historia dentro de su propia memoria, los otros se convierten en productos ficticios de su memoria, en sus propias historias desalojadas por la melancolía de su pérdida.

(...)

La enajenación de Mekas es registrada en última instancia como una brecha insalvable entre él y los otros, aquellos cuyas imágenes él posee como recuerdos de momentos que imagina ser encuentros sociales armoniosos, olvidando que él estaba, aun así, detrás de la cámara (Video-Diarios).

Los diarios audiovisuales de George Kuchar son muy amplios, voluminosos, a veces tediosos, siempre cínicos y a menudo divertidos. Él crea la impresión de que lleva una cámara consigo a todas partes, y que ella media mayormente su relación con el mundo. Su uso del vídeo crea una sensación de "cobertura" infinita, rompiendo potencialmente la diferencia entre la experiencia y la representación. Al igual que Mekas, Kuchar documenta una comunidad de artistas y cineastas, con la que está "en casa". Para Kuchar, este mundo se centra en el Instituto de Arte de San Francisco, donde enseña cine. A menudo incluye en sus diarios vistazos de los proyectos de clase, que siempre son películas de terror al estilo de las propias películas de Kuchar de la década de los sesenta. Kuchar se identifica sexualmente, en vez de étnicamente, pero su sexualidad está ligada a una serie de inseguridades que su práctica de video sólo parece empeorar. Más que cualquier otra videasta, Kuchar utiliza la cámara como una herramienta de interacción social (Arthur, 1988-1989, p. 156).

De 1986 a 1990, Kuchar lanza cuarenta y cinco cintas que se dividen en dos grandes series: los diarios del tiempo y los video-diarios. Los primeros documentan sus viajes anuales a "Tornado Alley", en el centro y sur de los Estados Unidos, donde se va a ver tornados. Los segundos incluyen viajes de visita a amigos en los diferentes estados, así como los diarios hechos durante sus actividades cerca de casa; estas cintas muestran a sus amigos, colegas y estudiantes. Una constante superposición entre los diarios, y una referencialidad interna los constituyen como un registro continuo de la vida de Kuchar. Al final de *Weather Diary 3*, por ejemplo, dice, "*Weather Diary 4* tendrá lugar en Milwaukee, nos veremos entonces", tomando prestado de esta manera de las convenciones y lo efímero de las series televisivas.

Donde este proyecto de diario difiere más profundamente de los de Mekas es en el uso que hace Kuchar del video: sin proceso de elaboración secundaria. Siempre rueda con sonido sincronizado y ofrece un comentario actual sobre lo que está viendo, a menudo hablando con la gente delante de la cámara. La mayor parte de su música, que incluye fragmentos de "música fílmica", indicando suspenso, es grabada de fuentes en vivo, y la banda sonora está llena de ruido de ambiente: perros y gatos, tráfico, tiempo, televisión y radio. También afirma que las cintas son totalmente editadas en la cámara, incluyendo secuencias que se graban sobre secuencias anteriores, que le permiten construir modelos de edición no-cronológica. El efecto es uno de azar e improvisación, realzado por su

narración improvisada y sincrónica (Tamblyn, 1996, p. 19). La veracidad de esto [9] . no tiene tanta importancia, sino el efecto de inmediatez que crea, la forma en la cual la experiencia es hecha textual, sin profundidad histórica o distancia.

(...)

En comparación con la tristeza trágica de Mekas, los video-diarios de Kuchar son irónicamente cínicos, y su auto-análisis es a menudo de auto-menosprecio. Aunque Kuchar también se "encuentra" a sí mismo a través de la práctica de la filmación, su proyecto no es una redención.

Los viajes de Kuchar a ciudades rurales estadounidenses están moldeados de acuerdo al trabajo de campo etnográfico, pero casualmente viola todas las convenciones de la antropología humanista. El Otro se convierte en exótico y a menudo amenazante, pero Kuchar mismo es igualmente extraño a los ojos del Otro. Los sujetos documentales son su primera audiencia, mientras él mismo se convierte, tanto dentro como fuera de cuadro, en un espectáculo de igual magnitud. Un circuito de miradas, en el que el espectador asume el papel de voyeur, se completan de tal modo. Al igual que la hiper-realidad del tornado televisado, los encuentros de Kuchar con otros son siempre exagerados. Sus amistades son también presentaciones de esas personas a audiencias futuras. Es a través de su propio cuerpo y subjetividad que Kuchar presenta una cultura (rural de Oklahoma) a otra cultura (de artistas urbanos e intelectuales). (...) Los valores de producción extremadamente bajos de estos diarios exageran su calidad de experiencia, a la vez que la transportan de manera minuciosa.

Comparando la estética de Kuchar con la de Mekas, el video es feo, con colores chillones que enfatizan la ramplonería de la vida cotidiana de América. El uso de video del primero no embellece, lo que nos permite comparar el proyecto de Mekas como un proceso de redención. Este trasciende la pérdida enajenadora de la experiencia transformando el mundo experimentado en imágenes; Kuchar habita un mundo de imágenes, sin ningún indicio de una realidad de referencia fuera de ese ámbito.

Otra cineasta que ha usado el vídeo para inscribirse a sí misma en un mundo de imágenes es Sadie Benning. A finales de 1980 Fisher Price puso una cámara de video para niños en el mercado, que produce una imagen de definición tan baja que llegó a ser conocida como píxel-visión. A excepción de primeros planos extremos, los píxeles de la imagen digital son fácilmente visibles, proporcionando una forma altamente mediada de representación. La imagen en blanco y negro está enmarcada por un borde negro y grueso cuando se pasa a una cinta de media pulgada. Debido a que píxel-visión se limita a un nivel de detalle en primer plano, es un medio inherentemente reflexivo y es especialmente apropiado para la etnografía experimental. El "cuadro completo" está siempre fuera de alcance, pues el director necesariamente se enfoca en lo específico de la vida cotidiana.

Las cintas de Benning sugieren una vez más que la identidad se circunscribe no sólo en la historia, sino en las tecnologías de la representación. Benning rueda la mayoría de sus cintas en su habitación, incorporando *found footage*, fragmentos de revista y prensa, y notas escritas que pasan delante de la cámara como mensajes secretos al espectador. Cada cinta está marcada por una selección de música pop, contextualizando las muy personales historias dentro de un ámbito cultural. Como joven lesbiana, la persona de Benning se construye en contra de las trampas de la cultura joven, la cultura mediática y el feminismo. Ella se interpreta a sí misma disfrazándose, usando diferentes pelucas y maquillaje, y ofreciendo persistentemente primeros planos de las diferentes partes de su rostro y cuerpo. Su voz en *off* en primera persona narra de manera confesional y poética, retórica y juguetona, ocasionalmente sincronizada con el movimiento de sus labios.

(...)

Los viajes de Sadie Benning en su dormitorio-estudio-laboratorio son realizados a través de los discursos fragmentarios de la cultura popular. Su uso de *found footage* remite a sí misma como un referente etnográfico, un cuerpo cuya sexualidad, juventud y apariencia no están fijos, sino en tránsito entre una gran cantidad de intertextos. Al fragmentar su cuerpo en la esfera de la imagen de la cámara píxel-visión, se convierte completamente en texto, una constelación de efectos que son restados del "yo" narrado verbalmente y del nombre de la videasta. De esta manera, no puede ser figurada, ella misma, como lesbiana o niño representativo. Aunque pocas otras personas aparecen en las cintas de Benning, las imágenes de personas abundan: en revistas, en sus historias, en sus disfraces y en fotografías. Al igual que en las de Kuchar, las personas se perciben sólo a través de los

efectos de mediación del medio. Porque el video no es ni para Kuchar ni para Benning una herramienta o una metáfora de la conciencia; denota una esfera pública en la que se representan a sí mismos como efectos del discurso.

En sus video-diarios, ambos se representan como cuerpos en el espacio. La cámara, como un instrumento de la visión, sirve como un medio de hacerlos visibles, un vehículo para la performance de sus identidades. Bhabha argumenta que es a través de esta división del "yo" que el Otro es entendido como una parte de uno mismo: "Esa perturbación de tu mirada voyerista representa la complejidad y las contradicciones de tu deseo de mirar para fijar la diferencia cultural en un objeto contenedor y visible. El deseo por el Otro es duplicado por el deseo en el lenguaje, que *divide la diferencia* entre el Yo y el Otro, de tal manera que ambas posiciones son parciales, ninguna se basta a sí misma" (1994, p. 52). Continúa sugiriendo que "mediante la comprensión de la ambivalencia y el antagonismo del otro", de la deconstrucción de la homogenización de los Otros, "una política de los márgenes celebratoria, opositora", será posible. Yo diría que esto es verdad no sólo para las identidades postcoloniales, sino también para las subjetividades *queer* e híbridas que buscan representarse a sí mismas a través de una articulación de la mirada. El video proporciona un grado de cercanía e intimidad que permite esta espacialización del cuerpo. En lugar de un sujeto trascendental de la visión, estas piezas interpretan los detalles de una subjetividad particularizada, parcializada.

Sans Soleil: las dolencias del tiempo

He elegido, para poner fin (...), la monumental película de Chris Marker **Sans Soleil** (1982), ya que es una película que recapitula muchos de los temas de la etnografía experimental. Como texto autoetnográfico, es claramente silencioso en la identidad de su autor, que se esconde en un intrincado patrón de pronombres en primera persona. La narración de la voz en *off*, leída por una mujer, reproduce el contenido de las cartas que ha recibido de un hombre que viaja por el mundo filmando personas, lugares y animales, un hombre que es nombrado en los créditos finales como Sandor Krasna. Imágenes rodadas en Japón, Guinea-Bissau, Islandia, Cabo Verde, Hong Kong, San Francisco, Isla de Francia y Okinawa están unidas como un documental de viaje global, vinculados sólo por el ojo de un cineasta de ficción.

A pesar del esfuerzo heroico de descentralizarse a sí mismo, la invisibilidad, omnisciencia, ubicuidad y movilidad de Marker le sitúan como otro viajero tardío. Su preocupación por temas de género y del Otro no es enmascarada, sino puesta en primer plano como fascinación por las imágenes. Si bien el texto literario de la narración transmite la naturaleza de las imágenes como recuerdos, como huellas de la historia, la pista de imagen constituye una nueva forma de voyerismo, en el que la mirada desnuda es reformulada como un esfuerzo desesperado por encontrar algo a qué aferrarse en un mundo donde uno ya no posee imágenes. La identidad del cineasta es inequívocamente la de un hombre occidental (¿qué más comparten Krasna y Marker?), pero en el intento de negar su propia mirada, Marker se encuentra separado de la historia.

La mayoría de los críticos de *Sans Soleil* han elogiado su textualidad, su uso poco común de *écriture* en un contexto etnográfico, y la fugacidad descentrada que parece moverse con fluidez entre los diferentes tiempos y lugares [10] . De hecho, es una obra maestra de edición literaria y de rodaje de *cinéma vérité*, una instancia ejemplar de la reunión de la vanguardia con la antropología. Sigue siendo en muchos aspectos un texto modernista, anclado en una melancolía de la pérdida, y esta pérdida se entiende a sí misma como una producción de representación cinematográfica. La alteridad cultural —"África" y "Japón"— vienen a representar una pre-modernidad que subsiste dentro de tecnologías y políticas postmodernas. Mientras Marker puede ser acusado de esencializar estas culturas, que sólo adquieren sentido en relación con la presencia ausente de la modernidad euro-americana, también bosqueja la magnitud de la tarea de invertir el paradigma de recuperación y de representar lo coetáneo de las diferentes culturas en el cine. Él señala la imposibilidad de su propia perspectiva.

Pero, ¿qué es *Sans Soleil*, sino una etnografía comparativa? ¿Cómo puede Marker comparar el tiempo de África, el tiempo de Asia y el tiempo de Europa, si no es para comparar culturas? "África" en esta película es mostrada únicamente a través de imágenes de una cultura rural que lucha por la independencia, lucha contra el hambre, lucha contra sí misma. "Japón" es mostrado únicamente a través de imágenes de multitudes en Tokio, sobreviviendo a la alta tecnología a través del mantenimiento y adaptación de prácticas rituales. El tercer punto del triángulo es Islandia. Una sola

secuencia de tres niños rubios sobre una calle es "injertada" en la película para significar al otro Otro de la etnicidad europea, y es esta imagen la que viene a soportar el peso de la memoria, pues la escena se pierde posteriormente a la erupción de un volcán.

La escena de Islandia puede ser una escena de la infancia, pero no es la infancia del cineasta. La memoria, en *Sans Soleil* es inestable, poco fiable e impersonal. Se describe elípticamente como "el revestimiento del olvido", es al mundo de las apariencias lo que la historia es a la realidad. "La realidad" puede no ser un término en el vocabulario de la película, pero subsiste en las imágenes como su "pre-texto," un espacio pro-fílmico que existía de antes. Después de la erupción volcánica, el espacio pre-textual de los niños en Islandia es destruido, y la imagen se convierte en un recuerdo emblemático. Descrita como una "imagen de la felicidad", la escena pastoral es subexpuesta, como si fuera en el crepúsculo o al inicio de una tormenta, y los niños se resisten a la cámara; las imágenes se atesoran por su sentido de la fugacidad, el momento capturado, robado, y recolectado. ¿Es por lo tanto insignificante que los niños sean blancos y que el entorno del paisaje esté despojado de referencias culturales? ¿Es la memoria para Marker una categoría formal que restablece la identidad euro-americana como una no-raza, una no-identidad en los orígenes míticos de la representación? ¿Es la eliminación de la historia una pérdida de "su" historia, de su autoridad visual, la muerte del (gran) autor (blanco)?

Sans Soleil demuestra la imposibilidad de un cine etnográfico absolutamente postmoderno, descentrado. (...) Las imágenes han sido recolectadas y unidas como si hubiesen sido "encontradas", pero a pesar de que unas pocas secuencias fueron filmadas por otras personas (mencionadas al final de la película), la mayoría de las tomas se originan en la mirada del cineasta ausente. *Sans Soleil* constantemente vuelve hacia sí, separando sistemáticamente las imágenes de sus "orígenes", mientras se lamenta por la pérdida inherente a este proceso. Uno de los ejemplos más explícitos de esta producción de aporías es también, irónicamente, cuando Marker anuncia el género de su mirada.

(...)

El proyecto de *Sans Soleil* podría describirse como un intento de reconocer la autonomía de las imágenes finalmente separadas de sus orígenes en la historia. Si todas ellas son recuerdos, separadas de la experiencia, y si toda memoria es fotográfica, lo que no es filmado, está perdido. Japón es el futuro en esta película, un mundo de apariencias, imágenes digitales desconectadas de pre-textos fotográficos, separados de la historia. La melancolía de Marker es más compleja que la "nostalgia imperialista" que describe Caren Kaplan como el lamento del exilio modernista. Él no llora la pérdida de las culturas que están desapareciendo. Su pérdida es mucho más metafísica y se ve agravada por el medio que ha elegido para la representación, el cine.

(...)

Problematizando el punto de partida de sus imágenes, Marker intenta establecer una distancia estética que pueda restaurar una coetaneidad —una igualdad de tiempo y espacio—a la visualidad de Japón y África. Pero al hacerlo, crea otro tipo de distancia, la del voyerista que se esconde con el fin de obtener una cierta transparencia del espectáculo. Proyecta a Sandor Krasna como un "cazador de recompensas", pero de imágenes, lo cual es tal vez la descripción más exacta del método de la película, para luego lamentarse del efecto que esto produce. A medida que el pre-texto es extraído, el Otro se convierte en un recuerdo perpetuo, el signo de otro tiempo que nunca es el presente. Atrapado en una trampa que produce pérdida en cada giro, Marker vuelve a la ciencia ficción por un dispositivo narrativo que pueda invertir la trayectoria histórica del tiempo etnográfico. Sobre tomas de diversos paisajes, espacios intermedios y transitorios, el narrador presenta a un hombre del siglo cuarenta, cuando el cerebro humano es capaz de una memoria total, un hombre que ha perdido el olvido.

Del mundo del que proviene, el evocar una visión, el ser tocado por un retrato, el temblar ante el sonido de la música, sólo pueden ser signos de una prehistoria larga y dolorosa. Él quiere entender. Él siente estas dolencias del tiempo como una injusticia, y reacciona a esta como el Ché Guevara, como la juventud de los años sesenta, con indignación. Es un tercermundista del tiempo. La idea de que la infelicidad había existido en el pasado de este planeta le es tan insoportable como para ellos, es la existencia de la pobreza en su presente. Por supuesto que va a fallar. La infelicidad que descubre es tan inaccesible para él como la pobreza de un país pobre es inimaginable para los niños de un país

rico. Ha optado por renunciar a sus privilegios, pero no puede hacer nada ante el privilegio que le ha permitido elegir. Su único recurso es precisamente aquel que lo lanzó hacia esta indagación absurda, un ciclo de canciones de Mussorgsky. Ellas aún son cantadas en el siglo cuarenta. Su significado se ha perdido, pero fue entonces cuando por primera vez se dio cuenta de la presencia de esa cosa que no entendía. Que tiene algo que ver con la infelicidad y la memoria, y hacia lo que, de a poco, pesadamente, comenzó a caminar.

"Por supuesto que nunca voy a hacer esa película. Sin embargo, estoy recolectando los decorados, inventando los giros, introduciendo a mis criaturas favoritas. Incluso le he dado un título, el título de esas canciones de Mussorgsky, 'sin sol'". Este es, sin duda, el monólogo central de la película, el lugar donde Marker abandona un discurso sobre el método y se imagina una película ideal. Desde la perspectiva del futuro, las desigualdades del presente serán difíciles de representar ya que, como la sed o el hambre, están más allá de la representación. Tal vez lo que Marker anhela es la capacidad de trascender una política de la representación, pero entiende que esto no es siquiera posible en la esfera de la ficción. El Tercer Mundo no es, después de todo, un espacio imaginario, y su propia subjetividad no puede ser alejada por dos mil años. Al finalmente abandonar la visión del "tercermundista del tiempo" y titular *Sans Soleil,* como su precursor inadecuado, se circunscribe a sí mismo como un editor que "recolecta" e "inventa giros". Una toma de un búho con las palabras "mis criaturas favoritas" sugiere, además, una identidad, un "yo" que no es reducible a la identidad generalizada de un hombre blanco.

Antes, en la película, dos perros en una playa son designados como "mis perros, de los cuales se dice que están inquietos porque es el año nuevo chino y el comienzo del Año del Perro". Si bien estas referencias en primera persona siguen sumidas en la profundidad reflexiva de la no-identidad del narrador, ellas permiten a Marker referirse al estatus posesivo de la imagen. *Sans Soleil* es tal vez un intento radical de renegar estas últimas, de desalojarlas de un pre-texto en el que el cineasta está profundamente implicado. Y sin embargo, no puede soltarlas ni un poco. Es la autoría la que está en juego en una etnografía totalmente postmoderna, y Marker permanece al borde de la modernidad. La mirada sigue estando en pugna, perteneciente a un género y politizada, a pesar de su intento de separar a las imágenes de la historia.

El pre-texto de las imágenes se conforma, precisamente, de las desigualdades del capitalismo global, pero cuando son separadas de sus "orígenes históricos" y entran al mundo de las apariencias, el choque de la discontinuidad es destruido por las nostálgicas operaciones de la memoria del viajero, incapaz de desprenderse de su haber-estado-allí. La desintegración del aura, en *Sans Soleil*, está vinculada a la disolución del trauma y a la violencia de la experiencia histórica. La memoria constituye, en última instancia, una cura anestesiante para las "dolencias del tiempo", la coetaneidad del desarrollo desigual. La condición de infelicidad escapa al régimen de la memoria, al de las imágenes. Es por esta razón que la única película realmente buena es una película sin sol, sin imágenes.

La desaparición del cine

(...)

Estos ejemplos de la cinematografía personal sugieren algunas de las contradicciones implícitas en la noción de la autoetnografía. El sujeto "en la historia" siempre será un sujeto desestabilizado, para quien la memoria y la experiencia están siempre separadas. Incluso un proyecto de diario, tal como el de George Kuchar, en el que no hay una ruptura evidente entre la experiencia y la representación, inscribe la subjetividad como una forma de escritura, una performance de sí mismo. Los viajes realizados por estos cineastas y videastas son viajes muy diferentes, y no necesariamente representativos de la gran variedad de cine que puede ser designado con el término de "autoetnografía". Pero ellos sí indican los posibles efectos etnográficos de ponerse a uno mismo bajo escrutinio. La autoetnografía produce un espacio subjetivo que combina al antropólogo y al informante, al sujeto y al objeto de la mirada, bajo el signo de una identidad.

(...)

El tono irónico de todos los narradores indica una distancia hacia la autenticidad de las imágenes, y hacia la autenticidad del sí mismo. Jonas Mekas agota la estructura fundamentalmente alegórica de la

autoetnografía, transformando todas las imágenes en memorias, huellas de experiencia, signos del pasado, para ser rescatados en forma cinematográfica. A través de la ironía, cada uno de los otros cineastas es capaz de circunscribirse a sí mismo en el futuro como otro momento en el tiempo, y de entender la ficción del pasado como una "inocencia cósmica". Estos cineastas llegan a comprender cómo ellos mismos pueden existir en "un mundo de apariencias", regresando a sus identidades como cineastas para llegar de nuevo a una realidad material que precede a las imágenes, un ámbito de agencialidad e historia.

(...)

Estas películas y videos indican cómo el medio audiovisual cinematográfico funciona como un medio para dividir y fragmentar la identidad, no sólo en las pistas paralelas de sonido e imagen, pero dentro del estatus de la imagen misma. Si la "etnicidad" se refiere a una identidad heredada, una historia fija del "yo", la autoetnografía en el cine y el vídeo desestabiliza y dispersa esa historia a través de una gama de identidades discursivas.

Cuando la autoetnografía se convierte en una práctica de archivo, como lo hace en estas obras, la memoria es fragmentada en un collage no lineal. Las piezas que son ensambladas en forma de diario abandonan la autenticidad del realismo documental a cambio de una ficción del olvido. La memoria filmada sitúa al cineasta-sujeto dentro de una cultura de mediación en la que el pasado es endémicamente ficticio. Recordar ese pasado por medio de huellas de la memoria es convertirlo en "otra cultura", en un palimpsesto de superposición de culturas que nunca retrocede, en el cual pasado, presente y futuro no son más que puntos de vista. La subjetividad subsiste dentro de la cultura de la imagen como "otra realidad", un espacio utópico, donde las jerarquías de la visión, el conocimiento y el deseo, son difusas y colapsadas. El viaje a este universo paralelo no es lineal ni en el tiempo ni en el espacio, moviéndose a través de historias y geografías, para producir una dialéctica de la representación cultural. Benjamin sugiere la urgencia de dicha práctica en la década de los treinta: "El mundo recordado se quiebra con mayor rapidez, lo mítico en él sale a la superficie con mayor rapidez y crudeza, (así) un mundo completamente recordado debe crearse incluso más rápido para oponérsele. Es así como el ritmo acelerado de la tecnología se ve a la luz de la pre-historia de hoy. *Despertar*" (1983, p. 49).

(...)

Bibliografía

Adams Sitney, P. (1978). Autobiography in Avant-Garde Film. En P. Adams Sitney (Ed.). *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: University Press.

Arthur, Paul. (1988-1989). History and Crass Consciousness: George Kuchar's Fantasies of Un-Power. *Millennium Film journal*, (*20-21)*, 156.

Benjamin, W. (1986a). A Berlin Chronicle. En P. Demetz (Ed.). *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. trad. Edmund Jephcott. New York: Schocken Books.

Benjamin, W. (1986b). Preface by Gershom Sholem. En G. Smith (Ed.). *Moscow Diary*. Cambridge: Harvard University Press.

Benjamin, W. (1983). N (Theoretics of Knowledge; Theory of Progress). En G. Smith (Ed.). *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*. Chicago: University of Chicago Press.

Bhabha, H. K.(1994). *The Location of Culture.* New York: Routledge.

Buck-Morss, S. (1989). *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project.* Cambridge: MIT Press.

Fischer, M. M. J.(1986). Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory. En J. Chifford & G. E. Marcus (Eds.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.

James, D. E.(1992). Film Diary/Diary Film: Practice and Product in Walden. En D.E. James (Ed.). *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton: Princeton University Press.

Marchessault, J. (1986). *Sans Soleil. CineAction!*, 2-6.

Minh-Ha, T. (1991). *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics.* New York: Routledge, 1991.

Renov, M. (1989). The Subject in History: The New Autobiography in Film and Video. *Afterimage*, *17*(1), 4-7.

Ruoff, J. K.(1992). Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World. En D. E. James (Ed.). *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton: Princeton University Press.*

Tamblyn, Ch. (1996). Qualifying the Quotidian. En M. Renov & E. Suderburg (Eds.). *Resolutions: Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Turim, M. (1992). *Reminiscences*, Subjectivities, and Truths. En D. E. James (Ed.). *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton: Princeton University Press.

Notas

1

Carta de Walter Benjamin a Martin Buber (23 de Febrero de 1927). En el prólogo de Gershom Sholem a *Moscow Diary* de Benjamin, edición de Gary Smith (1986).

2

Michael Renov escribe sobre nuevas formas de autobiografía en Renov, M. (1989). The Subject in History: The New Autobiography in Film and Video. *Afterimage, 17*(1), 4-7; y (1995). New Subjectivities: Documentary and Selfrepresentation in the Post-Verité Age. *Documentary Box, (*7), 1-8. Véase también Lane, J. (1993). Notes on Theory and the Autobiographical Documentary Film in America. *Wide Angle*, *15*(3), 21-36; Behar, R. (1993). Expanding the Boundaries of Anthropology: The Cultural Criticism of Gloria Anzaldúa and Marlon Riggs. *Visual Anthropology Review, 9*(2), 83-91; Munoz, J. (1995). The Autoethnographic Performance: Reading Richard Fung's Queer Hybridity. *Screen, 36*(2), 83-99.

3

Ambos conceptos son usados por Bill Nichols en Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University. pp. 1-16.

4

Renov considera a Mekas un contribuidor crucial para el desarrollo de la nueva autobiografía en The Subject in History, pp 5-6. Véase también la antología: D. E. James (Ed.). (1992). *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton: Princeton University.

5

Citado de *Filmmakers Co-op catalog 1989*, p. 363 en Turim, M. (1992). Reminiscences, Subjectivities, and Truths. En D. E. James (Ed.). *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton: Princeton University Press.

6

Citado de *Filmmakers Co-op catalog 1975*, p. 178 en Turim, M. (1992). Reminiscences, Subjectivities, and Truths. En D. E. James (Ed.). *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton: Princeton University Press.

7

David James señala que la edición y "revisión" del footage de Mekas implica una práctica comunal, un lenguaje y un tipo de escritura que se encuentra muy alejado de las inmediaciones del escenario de filmaciones (1992, p. 161)

8

Véase Keller, M. (1982). The Theme of Childhood in the Films of Jean Cocteau, Joseph Cornell, and Stan Brakhage. (Ph. D. diss., New York University).

9

Kuchar describe su técnica de edición en una discusión post-screening en Millennium, New York, 1986. Tamblyn reporta lo mismo (1996, p. 19). Kuchar empieza usando la cámara H-8 antes de convertirse en un formato popular, explotando la característica de borrar/grabar como una posibilidad específica del medio. Con la disponibilidad cada vez más grande de editar suites, él se ha movido sin duda hacia técnicas de edición más convencionales.

10

Algunos de los mejores artículos sobre *Sans Soleil* son Biro, Y. (1984-1985). In the Spiral of Time. *Millennium Film Journal,* (14-15), 173-77; Rafferty, T. (1984). Marker Changes Trains. *Sight and Sound, 53*(4), 284-88; Marchessault, J. (1986). *Sans Soleil. CineAction!*, 2-6; Walsh, M. (1989). Around the World, across All Frontiers: *Sans Soleil as Dépays. CineAction!*, 29-36.

Como citar: Russell, C. (2011). Autoetnografía: viajes del yo, *laFuga*, 12. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446