

Antropología Experimental

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>
2022. nº 22. Texto 29: 437-449

Universidad de Jaén (España)
ISSN: 1578-4282 Depósito legal: J-154-200

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v22.6945>
Recibido: 04-02-2022 Admitido: 22-08-2022

(Des)encuentros narrativos entre el cine y las ciencias sociales. Reflexiones metodológicas contrapunteadas desde una experiencia documental

Juan Antonio DEL MONTE MADRIGAL
El Colegio de la Frontera Norte (México)
jadelmonte@colef.mx

Narrative (dis)encounters between cinema and the social sciences. Counterpoint methodological reflections from a documentary experience

Resumen

En este artículo se presentan una serie de reflexiones metodológicas que apuntan a un dilema narrativo que emerge cuando se trabaja desde la vinculación de procesos cinematográficos con los etnográficos: mostrar o explicar en el producto final. Tomando como punto de partida la experiencia de producir un documental a partir de una larga y profunda investigación etnográfica sobre poblaciones deportadas que habitan las calles de una ciudad fronteriza del norte de México, desde el planteamiento teórico-filosófico de que la realidad es inexorable se destaca que la simultaneidad del tiempo vivido y el tiempo documentado es la novedad que le ofrece el cine al trabajo etnográfico. Se argumenta que recrear la realidad es la posibilidad que se ofrece en el trabajo fílmico y se discuten tres formas de representación de la vida callejera fronteriza en el cine y las ciencias sociales: meritocráticas, victimistas y miserabilistas. Se aborda la posibilidad de trabajar lo local desde lo etnográfico y lo universal desde lo cinematográfico y se concluye destacando las ventajas del trabajo conjunto entre la etnografía y el cine, así como el papel que puede jugar el espectador en el proceso.

Abstract

This article presents a series of methodological reflections that point to a narrative dilemma that emerges when working from the linkage of cinematographic processes with ethnographic ones: to show or to explain in the final product. Taking as a starting point the experience of producing a documentary film from a long and ethnographic depth research on deported peoples who inhabit the streets of a border town in northern Mexico, the article elaborates the theoretical-philosophical approach of the inexorability of reality in order to emphasize that the simultaneity of lived time and documented time is the novelty that cinema offers to ethnographic work. It also argues that recreating reality is the possibility offered in film work and, therefore, three forms of representation of border street life in cinema and the social sciences are discussed: meritocratic, victimist and miserabilist. It addresses the possibility of working the local from the ethnographic and the universal from the cinematographic and concludes by highlighting the advantages of the joint work between ethnography and cinema, as well as the role that the viewer can play in that process.

Palabras clave

Cine etnográfico. Vida callejera. Frontera. Narrativas. Representaciones
Ethnographic film. Homelessness. Border. Narratives. Representations

“El mérito de esta búsqueda no es mostrarnos la
verdad sino plantear el problema de la verdad”
(Edgar Morin, 1962).

Introducción

En los últimos años, una sensación no ha dejado de inquietar mis pensamientos. Le he dado vueltas a través de una tesis doctoral, un par de artículos, un documental y ahora intento ensayarla por medio de estas líneas: a través de herramientas audiovisuales, los filmes logran comunicar *algo* sobre la sociedad que no logran ni los mejores libros en antropología y en sociología.

Con mis estudios de posgrado intenté especializarme en algo que me embelesa por su sofisticación para generar conocimiento social –sociología, antropología y disciplinas afines– pero que, por lo menos en la corriente hegemónica, no sólo recupera a las artes de manera ilustrativa (las pocas veces que las recupera) sino que minimiza ingenuamente la capacidad que tienen para proponer otras formas de pensar la realidad social.

Para llevar a cabo los malabares entre la sociología y el cine he tenido que echar mano –¿de quién más si no?– de mis colaboradores cercanos dedicados a la producción cinematográfica. Han sido ellos los que me han confrontado con un fructífero (des)encuentro entre las ciencias sociales y el cine. Dicho (des)encuentro se finca en los diferentes métodos narrativos del cine¹ y las ciencias sociales: mientras en los primeros hay una facilidad para comunicar una experiencia por medio de un relato visual organizado, los segundos permiten explicar la experiencia abundando en información sistematizada.² Este (des) encuentro, quizá, se puede resumir en la famosa frase “*show, don't tell*”, cuyos antecedentes se atribuyen al pronunciamento chejoviano que reza algo similar a: no me digas que la luna está brillando, muéstrame el destello de luz sobre los vidrios rotos.

Es este (des) encuentro el que me anima a escribir este artículo. El tono ensayístico, que por ratos lo permea, intenta ser una intermediación escrituraria que se coloque como vehículo de las posibilidades reflexivas que surjan. Con un acento personalista, acudo a transparentar de la manera más honesta el proceso reflexivo de estos cruces con el ánimo de no entregar conclusiones lapidarias, sino que sea el lector quien mejor las elabore.

Observar y escuchar son los vasos comunicantes de la etnografía y cine. Se podría decir que ambas son artes de la observación y la escucha. La etnografía como el arte de escuchar y observar a las personas con el instrumento (con sus posibilidades y limitaciones) del propio cuerpo del investigador, el cine documental con el instrumento (posibilidades y limitaciones) que te da una cámara y una grabadora de sonido.

De cómo surgió la idea de convertir un trabajo de investigación en una narración cinematográfica.

Hace algunos años me encontraba realizando de lleno mis estudios doctorales en sociología. Era un momento donde terminaba mis aproximaciones exploratorias en campo y redefinía con ello mi proyecto de investigación. Pretendía analizar las dinámicas de un campamento de habitantes de calle que tenía años ubicado en un espacio acotado sobre la canalización del río Tijuana, justo en los linderos internacionales del país, cuando un día las autoridades municipales operaron un desalojo y *limpiaron* la zona ribereña. De manera que, de un día para otro, mi objeto de estudio y mi problema de investigación habían desaparecido. O por lo menos eso me hizo sentir mi dramática actitud de estudiante de doctorado que lidia obsesivamente con la sensación de que la academia es una goffmaniana institución total.

¹ Situación que también aplica para la literatura, por cierto, pero que no recupero en este texto porque estoy trabajando específicamente sobre herramientas audiovisuales.

² Esto, por supuesto, no quiere decir que desde las ciencias sociales no se hayan hecho esfuerzos como la “descripción densa” o las etnografías posmodernas o experimentales a las que esta revista está dedicada. Tampoco quiere decir que el cine y la literatura nunca acudan a procesos explicativos, muy por el contrario, probablemente el *mainstream* cinematográfico de las series y documentales opere sobre esta otra situación.

En buena medida gracias a la sensata dirección de tesis que tuve, no tardé mucho en procesar que aquel desalojo sólo podría representar nuevas posibilidades de indagación. Si bien ya no iba a encontrar a los sujetos de estudio en un lugar específico, pues ahora se habían dispersado por múltiples lugares de la ciudad, el problema de investigación, en tanto fabricación propia, habría de mutar. Por eso, el trabajo de campo no es como planteamos que sea, sino como sucede en la vida cotidiana de lugares concretos.³ Primera reflexión con implicaciones para la propuesta de este artículo.

Fue la propia realidad, entonces –la realidad que sucedía y yo no podía manipular ni dirigir– la que me orilló a buscar otras técnicas de recolección de datos para capturar esas experiencias. Observación, entrevistas y archivo, aunque necesarias, ya no serían suficientes para aprehender la complejidad del problema. Al buscar diversificar mis fuentes de inspiración metodológica en ese interregno investigativo, di con un libro cuyo título parecía apóstata de las ambiciones de la sociología, pero que, paradójicamente, estaba escrito por uno de los autores más reconocidos dentro del ámbito norteamericano: “Para hablar de la sociedad, la sociología no basta”. Me estaba formando rigurosamente en la sociología, pero el libro de Becker (2015) venía a hacer sentido en una trayectoria académica como la mía atravesada por los estudios culturales, espacio interdisciplinario en donde causa menos escozor lidiar con dicha sentencia.⁴

Se fraguaba así la legítima, aunque no por ello menos ingenua, ambición de utilizar la mayor cantidad de técnicas de investigación que una aproximación etnográfica me pudiera permitir. Las entrevistas y grupos focales serían útiles para conocer las trayectorias vitales de mis interlocutores, sus experiencias como habitantes de calle, incluso sus sentimientos en dicha situación. Sin embargo, para poder analizar los recorridos que llevaban a cabo, la transformación de los cuerpos cuando se habitan las calles e incluso la posibilidad de acercarme a sus puntos de vista, lo mejor sería echar mano de técnicas visuales de investigación: sombreado fotográfico, foto-elicitación, foto-entrevistas, son algunas modalidades que utilicé para ahondar en ello (Harper, 2002; Jirón, 2011).

Además de las cámaras desechables que les entregué a mis colaboradores para algunos ejercicios en campo, todos los días me acompañaba una cámara digital con lente intercambiable. Aprovechando que estas personas ya estaban acostumbradas a la presencia de un aparato fotográfico en su vida cotidiana, mi viejo amigo cineasta me hizo una propuesta que desató los (des)encuentros que ensayo en este artículo⁵. Proponía que avanzara este proyecto de investigación hacia un documental cinematográfico. No me pareció una mala idea. De cualquier manera, podría seguir produciendo datos audiovisuales al estilo *cinema vérité* o cine directo, participando con la cámara en la misma frecuencia de las prácticas de los investigados (Rouch, 2003).

Habría que decir, también, que nos seducía la idea de evitar una práctica común en la elaboración de documentales: pagarles a los documentados para aparecer en la pantalla. Más allá de las discusiones éticas al respecto, nos importaba que la honestidad se involucrara en todas las áreas de la realización. Una relación mediada por la confianza y no estructurada por un intercambio monetario que condicione acciones y actuaciones. Nuestro compromiso ético rindió frutos: una relación sincera –plagada de cautivamientos mutuos– condujo a esa fluida situación en que, tanto documentados y documentalistas sabíamos lo que estábamos haciendo.

Aunque en ese momento no tenía una idea muy clara del producto final, sabía que tendría material audiovisual para comunicar los resultados de la investigación. Lo cual fue tomando rumbo sólo a partir del trabajo en conjunto con mi amigo cineasta. No imaginaba entonces, las posibilidades narrativas tan distintas que puede tener el documental y los (des)encuentros a los que me llevaría el proceso de definir una forma de contar.

³ Afirmación que, por cierto, es materia de una discusión amplia respecto a la común atribución teórica que se le hace a la realidad.

⁴ La variedad de técnicas metodológicas debería acompañarme en este proyecto. Afortunadamente me acompañaron profesores que avalaron la propuesta siempre y cuando la rigurosidad fuera de la mano de dicha apertura.

⁵ Agradezco enormemente a Rodrigo Ruiz-Patterson las largas sesiones en que discutimos los avances del trabajo que hicimos co-dirigiendo el documental "Bad Hombres" que es materia de estas reflexiones. Estas líneas están dedicadas a esos encuentros entrañables.

El proceso de documentar en cine a partir del trabajo etnográfico: primeras reflexiones

Lo primero fue presentarnos en los espacios donde habitaban estas personas y con quienes se había generado un tipo de camaradería. Acudimos juntos por varios días, sin equipo cinematográfico, tan sólo conviviendo, platicando, conociéndonos. Por supuesto, ayudó presentarlo como mi amigo y colega, especializado en filmaciones. Me dijeron que, si era mi “compa”, también era bienvenido allí. Es decir, se desató una especie de proceso de transferencia de la confianza que yo había establecido por tantos meses.

Y aunque nunca dejé de ser intermediario, lo cierto es que el reto por parte del cineasta consistió en apropiarse de mi proyecto, de mi investigación, de mi confianza establecida. Un reto no menor para mí que estaba acostumbrado a una academia recelosa de su trabajo, es decir, habituada a que lo valioso de una investigación como la mía radicaba en que yo y solo yo había sido quien pasó tanto tiempo en esos lugares y logró ese *rapport*. Es decir, sólo yo había “estado allí”, lo que me daba “autoridad etnográfica” para transmitir esa experiencia y a nadie más.⁶

El segundo problema que nos preocupó fue que el aparatoso equipo cinematográfico podría interrumpir la dinámica cotidiana de los interlocutores en campo. Apostamos entonces por utilizar la cámara más discreta que alcanzara a registrar en alta definición, una cámara portable de fisonomía muy similar a la que había llevado por meses a ese lugar –esta idea de portabilidad de las cámaras es algo que los practicantes del “cine directo” saben muy bien–. Así no se causaría disrupción en la confianza ya establecida ni se intimidaría a los habitantes de calle con quienes interactuábamos. La apuesta avanzó y nos articuló una primera reflexión: cada proyecto cinematográfico reclama un utillaje específico.⁷

Aunque la reflexión surge desde el trabajo documental, esta sentencia es profundamente válida también para la reflexión metodológica en ciencias sociales. Es la misma realidad en campo –dependiendo, por supuesto, de las preguntas de investigación– la que exige el uso de determinados instrumentos y técnicas: cada proyecto demanda sus propias herramientas de investigación.

La decisión sobre lo que había que filmar recayó sobre mí, con base en mis primeros análisis de la investigación. Importaba tener documentados sus traslados por la ciudad para conseguir comida, vender fierro, bañarse en las mangueras que riegan los jardines urbanos, entrevistarlos sobre su vida en Estados Unidos y que nos contaran cómo era dicha experiencia. Sin embargo, hubo otro momento de disrupción: si eso era lo que explicaba la situación de estas personas había que contarlo de otra forma.

Hubo una decisión cinematográfica que encauzó las posibilidades narrativas hacia un rumbo distinto del que genera el análisis académico: no habría entrevistas a cuadro ni voz en *off* que explicaran las situaciones de la vida callejera. Si estas personas hablaban frente a la cámara sería en pláticas circunstanciales entre ellos. Esto tenía dos objetivos: tener espontaneidad –evitando que se muestre un discurso preformado o actuado frente a la cámara– y recuperar su habla cotidiana –con todos los giros de la jerga fronteriza–. Buscábamos, pues, honestidad. Detrás de esa forma de registro se revelaba la situación de estas personas, sin necesidad de acudir a información que la explicara.

Una primera conclusión que surge de esta forma de documentar es que se le da una preeminencia al espectador del filme. De antemano se plantea que quien consuma este documental podrá sacar sus propias conclusiones. Premisa distinta que tiene la escritura técnica, pues esta debe cubrir todos los puntos que puedan aclarar porque se llega a determinada conclusión: es decir, se otorga una determinación concluyente con cierto margen de interpretación para el lector.

A medida en que pasaban los días, agotábamos en filmación las “prácticas” que habría que cubrir para mostrar la vida de estas personas. Ya teníamos elementos audiovisuales para informar sobre su situación, pero el co-director planteaba un nuevo predicamento: ¿cómo tener material

⁶ Por supuesto, como ha sido criticado desde Clifford (1988), no hay actitud más colonizadora que esa autoridad que no sólo elimina las voces de aquellos con quien se trabaja, sino que se las apropia. Pero esos problemas de representación los he discutido en otro lugar (Del Monte, 2018).

⁷ No afirmo con ello que estas personas no actuaran frente a la cámara, o tuvieran actitudes distintas por sentirse grabadas en video. Pero sí enfatizo que el tamaño de la cámara fue una diferencia fundamental para poder acceder a espacios tan complicados, así como a la intimidad que tuvimos con ellos.

para elaborar una narración que fuera consecuente con sus vidas?, si para obtener un grado se me solicitaba explicar cosas y no contar cuentos. De hecho, para mi tesis doctoral elaboré un modelo analítico para explicar cómo es que la deportación puede devenir hacia dinámicas de vida callejera en la ciudad fronteriza de Tijuana (Del Monte, 2018).

Pero esto no era una tesis, esto era un documental. Más que explicar cada cosa, había que mostrarla. Si en mi tesis todo remitía a la frontera y a sus dispositivos geopolíticos para explicar la situación de estas personas, en el documental bastaba encuadrar los planos de tal manera que se distinguiera claramente que el muro fronterizo siempre estaba de fondo en su vida cotidiana: un recordatorio de aquello que los mantiene ahí. No era necesario decirlo explícitamente, eso lo podía concluir el espectador.

Una digresión quizá puede dejarlo más claro. Si bien “El Proyecto Florida” es una película de ficción, acude a estas posibilidades narrativas. En dicho filme se muestra la vida cotidiana de unos niños que viven en un conjunto habitacional precarizado. Ahí se evidencia la pauperización norteamericana que habita en los márgenes de los grandes proyectos de desarrollo turístico como Walt Disney World. Y, sin embargo, en ningún momento de la película se nos dice explícitamente que sus habitantes viven justo al lado de ese parque de diversiones. Simplemente se nos muestran una serie de dinámicas –venta de perfumes baratos, arquitecturas surreales y caricaturescas, tiendas norteamericanizadas– que se generan cuando se vive al lado de este complejo. Salvo el final que lo revela, la película nunca nos explica que, literalmente, viven al lado de Walt Disney World (Baker, 2017).

Esa es una conclusión que el espectador genera después de que observa cómo, en la última escena del filme, las niñas corren desde la puerta de su casa y se cuelan en el parque. Es decir, desde un punto de vista cinematográfico no fue necesario informar de antemano que dichas condiciones paupérrimas se explican por la existencia de determinada infraestructura –frontera o parque de diversiones– justo al lado de su casa. Esta explicación se concluye una vez que se apela a las sensaciones y emociones de vivir en dicho contexto: cuando se muestran las actividades que llevan a cabo, cuando se narran las prácticas cotidianas de estas personas, y cuando se señalan las dificultades por las que pasan diariamente. Sin embargo, cuando refieres a la película, es imposible no recurrir a la existencia de Disney World para explicar de qué se trata (Baker, 2017).

Otra digresión, pero esta vez con un documental. El filme que catapultó a los reflectores del cine mundial a Gianfranco Rosi fue *Below Sea Level*, una película filmada en una planicie árida al sur de California que está ubicada a 120 pies debajo del nivel del mar. Allí vive una comunidad de desterrados que habitan en *motorhomes* o casas autoconstruidas, sin agua ni electricidad. Un lugar perfecto para continuar con una vida fuera de las normas sociales y de urbanidad, y alejado de los imperativos laborales de una sociedad consumista como la americana. Un lugar para aquellos con la suerte echada día con día (Rosi, 2008).

En ningún momento de este proyecto documental Rosi utilizó entrevistas a cuadro. Por el contrario, logra introducirse en la intimidad de algunos de los personajes que habitan allí –un proceso de travestismo, ligues y relaciones sexuales o la búsqueda de soluciones para acarrear agua–. Esto sucede gracias a que el autor pasó cinco años habitando con las personas de esta comunidad acompañado de una cámara cinematográfica. Sin una instrucción antropológica, el director siguió los pacientes pasos del etnógrafo: pasar varios años en una comunidad para lograr la confianza de las personas a documentar (Rosi, 2008).

De estas películas –y varias más⁸– nos fuimos inspirando mientras producíamos nuestro documental. Para el proceso de edición queríamos evitar a toda costa una narrativa de reportaje televisivo o simplemente trasladar las ideas de la tesis a imágenes. Queríamos tener una película que se sostuviera por sí misma a través del drama narrado.

La propuesta, entonces, se acercaba a la delgada línea entre la realidad y la ficción. La idea fue entonces proponer un filme que tuviera la sutil característica narrativa de enseñar y no decir. Uno de los debates al que nos enfrentábamos tenía que ver con la forma en que se habían representado este tipo de poblaciones tijuanaenses en las realizaciones más recientes: se había tratado de hacer

⁸ *Fire at the Sea* del mismo Rosi, pero también *Low Tide* de Roberto Minervini, por mencionar algunos.

pasar la ficción como un documental –la famosa docuficción o etnoficción–⁹. Pero no estábamos intentando hacer un documental con las herramientas de la ficción. Al ser una filmación sobre migrantes deportados decidimos caminar también sobre esa frontera.

El marco teórico filosófico de esta apuesta: la duración y el movimiento

Desde la reflexión etnográfica y la realización cinematográfica es posible articular un viejo compromiso ontológico que se ancla hasta tiempos heraclitianos: el hecho de que la realidad es inexorable. Todo aquello sucedáneo de realidad no es algo que se pueda evitar, que se pueda detener. Todo lo contrario, el antiguo *panta rei* recuperado por los hermeneutas y fenomenólogos de principios del siglo XX, alude al cambio continuo del devenir. La realidad sucede y el tiempo, en dicha realidad, es irreversible. La realidad es irreductible a postulados deterministas y esencialistas, como ha pretendido la ciencia moderna newtoniana (que no relativista) y de la cual aún cargamos secuelas. Aquello de lo que está hecha la realidad, su tejido, no tiene nada que ver con un estado exánime de las cosas. Como dice Bergson (1976), en términos filosóficos, la cualidad de la realidad es su estado cambiante en el tiempo: la duración.

Así, el marco teórico-filosófico desde el cual nos posicionamos implicó asumir la irreversibilidad e indivisibilidad del tiempo. En ese sentido se introduce al tiempo en las reflexiones científicas, no se le excluye, ni se les aborda desde esencialismos. Al hacerlo, asumimos que los fenómenos sociales existen como un proceso de múltiples relaciones y los sentidos de la misma no se imponen desde preconcepciones teóricas atemporales, sino que, así, asumimos que el devenir cotidiano está abierto a una infinidad de posibles trayectorias e itinerarios de sentido, según van cambiando conforme pasa el tiempo.

Si la duración es lo que cambia y no deja de cambiar, es decir, es una sucesión de instantes continuos no discontinuos, entonces, el movimiento es la forma concreta en que podemos percibir a la duración. Esto es lo que Bergson arguyó respecto a la paradoja de la flecha de Zenón; el filósofo griego argumentaba que el movimiento era una ilusión debido a que, si dividimos el tiempo en instantes, todo está inmóvil en cada instante. La flecha que tira un arquero no se mueve, pues está en una posición en cada instante en que la vemos. Sin embargo, Bergson comenta que la transición del arco al objetivo no se puede descomponer en puntos específicos, su camino no se compone de posiciones sino de ser pasaje: es una unidad dinámica. Las posiciones e instantes sólo pueden reconstruirse de manera retrospectiva una vez que la flecha alcanza su objetivo, no en el momento mismo de su devenir. La característica del movimiento es que es continuo, ese es su orden de realidad, devenir que no puede ser divisible pues cuando se divide deja de ser movimiento. El tiempo fluye y es indiferenciado (Bergson, 1976; Massumi, 2002).

Bergson nos ofreció materiales filosóficos para pensar la realidad como un devenir irreversible e indivisible del tiempo y, en esos términos, inasible. Ello nos llevaría a concordar con la conclusión de que “para reproducir el movimiento es necesario que el movimiento se reproduzca no desde instantes privilegiados sino desde un instante cualquiera” (González A, 2014, p. 358)¹⁰. Es ahí donde Deleuze (2009), un bergsonianos confeso, observa que la cámara cinematográfica tiene la capacidad de reproducir el movimiento como ningún otro dispositivo, pues para el cine todo instante cuenta en el momento de su recopilación, el cine no divide instantes temporales.

La propuesta de este texto, entonces, es defender, junto con esta serie de reflexiones, la potencialidad del cine y de la cámara para enfrentarse a la realidad como algo en constante devenir y en su capacidad de recrearla para que otros tengan la experiencia más cercana a la realidad que se está abordando.¹¹

⁹ *Navajazo* era en ese momento quizá el ejemplo más insigne de este tipo de representaciones.

¹⁰ Le debo a la lectura del texto de González-Abrisketa (2014) una serie de insumos teóricos con que se fue enriqueciendo, a lo largo de los meses, la reflexión que aquí presento.

¹¹ Frente a esta postura, se arguye que la cámara no refleja la realidad, sino que la construye, una forma de sospecha recurrente a las ciencias sociales y las humanidades (González-Abrisketa, 2014).

Explicar o mostrar: ¿qué se debe hacer con la realidad documentada?

En el campo del cine etnográfico, es decir, cuando intentamos trabajar en el intersticio de la disciplina antropológica con la apuesta cinematográfica, en muchas ocasiones se le exige al cine entrar en el terreno procedimental y funcional de la etnografía y viceversa. Se le demanda al cine, por ejemplo, no sólo una postura reflexiva como forma de cumplir la función de generar conocimiento antropológico, sino que se le exige explicar la realidad que está documentando. La exigencia reflexiva de hacer explícita su reflexividad parece que separa al mundo documentado de la percepción del realizador o realizadora, cuando éste, desde un planteamiento etnográfico, en realidad forma parte del mismo.

Ello no quiere decir, por un lado, que es quien genera, produce y construye los hechos. El realizador o realizadora es parte de la realidad, pero no es toda la realidad. Por otro lado, tampoco quiere decir que el realizador o realizadora no participa en la creación de la narrativa, por supuesto que lo hace en el montaje y la edición. Pero el documentalista etnográfico, antes que nada, está sometido a una realidad que está sucediendo como el tiempo bergsonian, por lo tanto, los elementos que monta son parte de una narrativa que se va generando en el momento en que sucede y que captura la cámara. O sea que, como dice Jean Rouch (2003) uno de los más importantes etnógrafos cineastas, la cámara participa en el mismo momento en que la acción ocurre (transpira, es la palabra que usó el francés) y ello es algo muy diferente a lo que sucede con la etnografía escrita porque el material sobre el que trabaja el cine etnográfico se está fabricando y sucede en el momento en que se documenta la película. Como bien dice González-Abrisketa (2014), la filmación es algo abierto al devenir, no es una rememoración de la experiencia como lo escrito. La simultaneidad del tiempo vivido y el tiempo documentado es, entonces, la potencia que ofrece el cine a la etnografía y a sus formas de participar en el conocimiento de cierta realidad (Rouch, 2003).

Si hay algo que las ciencias sociales hacen es ofrecer herramientas para interpretar e imponer sentido a la realidad que observamos y desde el cine se puede hacer lo contrario. Pero no embrollemos ni asumamos que desde las ciencias sociales no se ha intentado esa situación. Dice Latour (2008), por ejemplo, que no debe confundirse lo que se debe explicar con la explicación misma. Es decir, no debe comenzarse a explicar por los agregados sociales, sino culminar en ellos; ello implica la posibilidad de restituir la capacidad de rastrear conexiones y asociaciones a partir de lo que observamos en un instante de la realidad. También es preciso comprender que las cosas no se estabilizan para siempre, sino solamente en un momento específico. En ese sentido, comprometerse con esa ontología y esta forma de percibir el tiempo como indiferenciado implica una suerte de arbitrariedad en el corte. Por eso, el método latouriano implica seguir a los actores y sus asociaciones, pues es ahí donde todo se atraviesa y donde operan todos los elementos para mostrar que una situación es como es (Latour, 2008).

Es preciso recordar aquí que una de las fortalezas de la etnografía, como método predilecto de la antropología, frente a otras metodologías sociales, radica en que se tiene la posibilidad de ir a trabajar al campo sin imputarle un sentido de antemano. La etnografía permite entender la realidad como un proceso dinámico y cambiante y ofrece herramientas para ello. Si bien, en este caso, la investigación comenzó a partir de un proyecto preliminar de análisis, su diseño se caracterizó por un dinámico replanteamiento ante el paso del tiempo en el campo de investigación.

El día a día de la observación cotidiana en campo fue marcando determinadas coordenadas, tanto teóricas como contextuales, que guiaron la búsqueda de elementos bibliográficos para reconstruir históricamente los procesos investigados, así como las claves conceptuales a través de los cuales podrían ser analizados. Recurrir a la etnografía ofreció la posibilidad de articular un discurso de abajo hacia arriba (from the ground up) (Marcus, 1998) que partiera de la experiencia de investigación, en este caso, directamente en el campo, es decir, en los espacios residuales que habitan las personas callejeras y no en mis preconcepciones sobre lo que era esa realidad o sobre las concepciones que otros textos tienen de realidades similares.

En ese sentido, la inmersión etnográfica me permitió discutir desde el campo ciertos conceptos utilizados para diseñar preliminarmente el estudio y evitar así la atribución teórica a lo empírico. Como dijo Marcus, “un punto de vista apropiadamente etnográfico debe repensar radicalmente

los términos de análisis de los sistemas macro desde abajo hacia arriba” (Marcus, 1998: 39-40). Los grandes conceptos que permitieron enmarcar la mirada analítica –movilidades, violencia estructural, exclusión, precariedad, agencia, exclusión– tomaron contornos específicos en tanto se revelaban particularidades contextuales sobre la situación de calle en la frontera.

Con la idea de hacer vínculos entre lo local y lo global y que el análisis no se quedara como la mera anécdota de un lugar específico, a partir de la investigación en campo se discutieron y contestaron determinados términos teóricos –como precarización laboral o gentrificación– que se han venido utilizando de manera general para explicar el fenómeno de la indigencia o situación de calle, como si en todos lados deviniera de la misma manera (De Verteuil, *et. al.*, 2009). Como se argumentó, esta investigación afirmaba que en el campo no hay sentido prefijado de antemano, ahí hay vida y realidad en devenir pues el sentido es construido a posteriori en el análisis.

Para comprender la fuerza de una película etnográfica podríamos remitirnos a la reflexión que Susan Sontag realizó a propósito del cine *verité* francés en el sentido de que transcurre ante nuestra vista algo que ocurrió en la realidad, no la explicación de aquello que ocurrió, el cine directo así expone que un acontecimiento es inexorable (Sontag, 1984). Es decir, las películas filmadas en un estilo naturalista y no invasivo que dejan correr pacientemente la filmación entendiendo que los acontecimientos seguirán sucediendo, presentan una realidad etnográfica, muestran que un acontecimiento fue inevitable y no la ofrecen analizada y explicada de antemano.

Uno de los procedimientos que pueden conjuntar este tipo de cine y la etnografía podría resumirse en la idea de la cámara paciente (Barbash & Tylor, 1996), es decir, una cámara que espera a los acontecimientos, que aguarda con expectación y se somete al dictado de los mismos. No es una cámara ansiosa por forzar que una serie de acciones tomen el rumbo que el realizador o la realizadora quiera. Por supuesto, aquí la etnografía ofrece todas las herramientas para incitar esta paciencia, pues es un método de generación de conocimiento cuyo instrumento principal implica la colocación del cuerpo del investigador/a en el campo de investigación el tiempo que sea necesario, es decir, la etnografía es un ejercicio paciente de “estar-ahí”. El tiempo que se ha pasado en el terreno de investigación/filmación ofrece también elementos para saber dónde colocar una cámara paciente. Una cámara paciente es aquella que tiene conocimiento de aquellas cosas que suceden y espera que así sean con su particularidad del momento.

Una de las propuestas que aquí se retoman es que la forma en que el cine puede generar conocimiento antropológico radica en la posibilidad de “ofrecer al espectador la posibilidad de devenir antropólogo. Y para ello es necesario anteponer la realidad al sentido, una realidad próxima y accesible que tiene que ver no con elementos y fuerzas inmutables sino con la irreversibilidad de los hechos y la creatividad de lo contingente” (González-Abrisketa, 2014, p. 372). Esto es importante porque la etnografía, antes que todo es una experiencia, una práctica, un “estar ahí” en una realidad. El cine, así, ofrece la posibilidad de recrear dicha realidad.

Además, los recursos audiovisuales se convierten en un útil dispositivo de observación en la recopilación de datos para la investigación social. Estas técnicas permitieron capturar otros ángulos de observación difícilmente accesibles para el cuerpo, y aún más, los hace disponibles para el análisis de manera reiterada. El “estar ahí” etnográfico también puede aprehenderse como un “observar ahí” reiterado (Laurier, 2010) a través de los métodos audiovisuales.

A diferencia del diario de campo, donde se recopila lo que como investigadores recordamos de cada experiencia diaria, el video permite capturar una serie de detalles que se pasan de largo –debido a la selectividad de la memoria cotidiana– y que están a disposición permanente: tiene la capacidad de recrear la realidad (González-Abrisketa, 2014). Situación que es muy útil para las descripciones minuciosas de los espacios visitados, pero lo es aún más porque deja abiertos los sentidos de la realidad documentada a la interpretación del propio espectador. Así, el uso de video tiene la bondad de hacer, por un lado, accesible recursivamente la experiencia espacial y en movimiento al momento del análisis (D’Andrea, Ciolfi y Gray, 2011) y, por otro lado, permite expandir las capacidades narrativas y de descripción de la observación etnográfica.

La frontera como trasunto. De lo local etnográfico a lo universal cinematográfico

Pero en este caso estábamos documentando una realidad específica: la de la frontera tijuanaense, por lo que nos enfrentábamos de nuevo a ese dilema entre enseñar o mostrar y el debate radicaba en dar por entendido o hacer explícito que documentábamos esta realidad en la ciudad fronteriza de Tijuana con características y datos específicos. Había muchas razones para destacar a Tijuana en la narrativa documental pues es la frontera más transitada cotidianamente en el mundo, es ahí donde históricamente se han traslapado una serie de perfiles migratorios y le han dado forma a la ciudad conformando una región con el amplio condado de San Diego que podría extenderse hasta Los Ángeles; además, fue la primera ciudad en tener un muro fronterizo de separación entre México y Estados Unidos el cual se extiende hasta dentro del mar Pacífico.

Por otro lado, la ciudad, se ha llegado a identificar como: Tijuana ciudad maquila, Tijuana ciudad migrante, Tijuana ciudad de deportados, Tijuana ciudad violenta, Tijuana ciudad paradigmática fronteriza. Sí, muchas razones históricas, argumentos contextuales y motivos de sobra había para que la ciudad de Tijuana saliera a relucir expresamente en el documental. Sin embargo, no queríamos que el rescate de estas particularidades de la ciudad estuviera completamente desvinculado de procesos globales más amplios que se conjugan en esta urbe fronteriza. Dicho de otro modo, buscábamos evitar generar un discurso que se quedara en la discusión local sin posibilidades de articularse y extenderse hacia otras reflexiones más amplias.

Por ello, decidimos zanjar estos predicamentos a partir de explorar la idea de trasunto espacial¹². El concepto de trasunto alude a tomar características de un evento, espacio o situación y trasladarlo a otro. Es decir, un trasunto es algo tomado o recibido de otro. Etimológicamente proviene de “transumere” que hace referencia al hecho de ir de un lado a otro (trans) y de tomar o asumir (sumere). Trasunto, entonces, con su referencia explícita a la movilidad (trans) es un concepto afinado claramente en la dimensión espacial. En ese sentido, trasunto es un término que puede pensarse como una forma de construir una representación geográfica o espacial. Así, decidimos explorar el hecho de construir un trasunto cinematográfico con las características de la frontera México-Estados Unidos.

Esta decisión estuvo acompañada de una serie de consecuencias en donde se eliminó toda referencia a Tijuana para dejar que el paisaje que se narra a través del lenguaje cinematográfico hiciera ver que, efectivamente, estábamos documentando una configuración de la realidad que sucede cuando hay fronteras nacionales divididas por muros o dispositivos de control. El objetivo de esto fue intentar demostrar que esta ciudad que documentábamos tenía características fronterizas que bien podía ser compartida con otra serie de ciudades colindantes entre naciones. De esta forma, exploramos la idea de trasunto como dispositivo metodológico pues nos permitía abordar en una doble vía, por un lado, cómo es que la ciudad que documentábamos tenía ciertas características fronterizas que compartía con otros espacios en el mundo donde se tocan dos espacios nacionales, y, por otro lado, nos permitía ahondar en los elementos sui generis y específicos del contexto México-Estados Unidos que producía la realidad que estábamos filmando.

Exploramos la idea de elaborar un universo liminar que no dijera expresamente que se tratara de Tijuana pero que aludiera a ciertas características fronterizas de un mundo desigual. Es decir, la idea fue explorar lo universal en lo particular. Aquello universal fronterizo que la particularidad de Tijuana tiene. Pero también se intentó destacar, por otro lado, que esta realidad –es decir Tijuana– tiene particularidades específicas que la diferencian de otras ciudades fronterizas. Así, luego de un debate que duró varios meses, decidimos apoyarnos en un epígrafe inicial que explicara que el documental está situado a escasos metros de la frontera con Estados Unidos, sin referir explícitamente a la ciudad. Lo local tijuanaense, está observado y claramente delineado en el trabajo etnográfico que realicé (Del Monte, 2018) y que se está publicando en otros medios textuales (Del Monte, 2019), lo universal fronterizo se intentó delinear en el trabajo cinematográfico.

¹² La idea de espacios ficticios, pero con características de espacios reales ha sido muy explorado en la literatura. Así nos han sido legados el condado de Yoknapatawpha de William Faulkner, el Macondo de Gabriel García Márquez, la Santa María de Luis Carlos Onetti o el Santa Teresa de Roberto Bolaño.

Tres consideraciones sobre la representación de la vida en la callejera

La contribución de la perspectiva etnográfica sobre las sociedades contemporáneas radica en “la tentativa de entender otros modos de vida a través de la subjetividad del investigador y su confrontación con lo *diferente*, como instrumento principal de conocimiento” (Fonseca, 2005, p. 117). En ese sentido también he tenido que cuestionar mi participación en la elaboración del conocimiento sobre la situación de calle en Tijuana, revisar mi propia subjetividad y mi posición de privilegio en dicha inmersión, explicitar el lugar de enunciación desde donde emito un discurso y un documental sobre las personas que viven en la calle y comprender las políticas de representación implicadas en ello.

Desde los años ochenta, uno de los grandes problemas del relato etnográfico tiene que ver con las políticas de representación de los actores con quienes se trabajó en campo (Rosaldo, 2000; Marcus y Fisher, 2000). Esto tiene especial dificultad cuando se escribe sobre pobreza y marginación desde una posición/situación distinta y con herramientas de poder específicas que pueden converger en la articulación de discursos meritocráticos, victimistas o miserabilistas.

Como lo plantea Teresa Gowan (2010), escribir sobre las personas que viven en la calle ha estado históricamente dominado por el entendimiento de los *indigentes* como “moralmente ofensivos” (*sin-talk*), como “víctimas de un sistema injusto” (*system-talk*) o “patológicamente enfermos” (*sick-talk*) [drogadictos, enfermos mentales]. Y si bien, hay que ajustar estas propuestas sobre el *homelessness* americano hacia el campo fronterizo, nos alertan muy bien de articular determinado tipo de discurso desde una posición de privilegio.

Así, el primer problema de representación en soportes escritos o audiovisuales tiene que ver con la construcción de la vida callejera como un problema de responsabilidad y méritos netamente individuales. La clásica versión durkheimiana de la desviación de las normas sociales es, probablemente, la que ha ayudado a proferir el discurso del “pecado” individual donde las miserias de la vida callejera “son resultado de una laxitud moral. En el mejor de los casos, de la holgazanería y el hedonismo” (Gowan, 2010 p. 28). En estos discursos, la culpa de la vida callejera es de los propios sujetos que la viven debido a sus imprudencias e irresponsabilidades como la bebida o las drogas. Es este mismo dispositivo discursivo el que permite el intercambio de etiquetas hacia estas poblaciones como ilegales, criminales, deportados, malandros, holgazanes o fraudulentos.

De esta forma, hemos intentado evitar un discurso meritocrático o voluntarista que culpabilice enteramente a estas personas de su propia situación. Sin embargo, ello no me exime de observar la intervención de estas personas en su propia destrucción –como veremos en el siguiente párrafo–. Lo que percibo necesario es observar la complejidad de las moralidades implicadas en la participación de estas personas dentro de un proceso histórico que ha sido estructuralmente desigual y en donde ellos han estado atravesados por una multiplicidad de desventajas que se han acumulado a lo largo de sus vidas y que los ha orillado a evaluar cierta situación y decidir, en momentos críticos vitales, por determinadas acciones que los han orillado a la calle.

Siguiendo dicha argumentación, un segundo problema a evitar fue elaborar un discurso victimista que ubicara a estas personas únicamente como los damnificados de un sistema desigual. Por un lado, porque le otorga a la estructura social un peso sobredeterminista de su situación y su capacidad de agencia. Por otro lado, porque obnubila la posibilidad de observar las reacciones de estas personas frente a la violencia estructural que enfrentan.

Como argumenta Bourgois, desde el acercamiento etnográfico de lo que se trata es de analizar cómo es que estas personas reproducen una serie de violencias y se convierten en los agentes de su propia destrucción, pero siempre entendiendo sus lógicas internas. No encarar las contradicciones inherentes de la vida en la calle a través de “la exposición de los acontecimientos brutales sin censura” (Bourgois, 2003, p. 42) por temor a dar una impresión meritocrática y del pecado individual es formar parte de la opresión que ellos mismos viven:

“Me niego a omitir o minimizar la miseria social de la que he sido testigo por temor a que una imagen desfavorable de los pobres se perciba como injusta o «políticamente incómoda», pues eso me haría parte de la opresión” (Bourgois, 2003, p. 42).

Este discurso victimista, que en muchos foros es usado como método de denuncia de la injusticia social, implica estimular las lecturas dicotómicas de la precariedad, donde la capacidad de acción de las vidas callejeras vuelve a desdibujarse. Como a continuación lo describe Fonseca:

“mi impresión es que [...] la denuncia ostensiblemente formulada para ayudar a la causa de los subalternos, contribuye muchas veces a una lectura maniquea de la realidad. Con el mundo dividido entre verdugos malvados y víctimas indefensas, los pobres explotados parecen pasivos, apáticos, casi subhumanos... a la espera de la emancipación traída desde fuera por las personas menos embrutecidas” (Fonseca, 2005, p. 126).

Por ello, presentarlos como víctimas pasivas es justamente exponerlos sin agencia, sin contradicciones y sin dilemas morales, a la espera de ser rescatados (únicamente) por alguien externo. Y en el fondo ese argumento es una forma de culpar a la víctima por su dislocación ética y su falta de méritos para salir de su situación. En cambio, en este trabajo el acercamiento etnográfico y cinematográfico reveló, muy por el contrario, que estas personas no son personas amorales y se logró documentar el tipo de valoraciones morales que han tenido que poner en juego durante determinados momentos coyunturales de su trayectoria vital para continuar en la vida callejera.

Por último, un tercer problema de representación propone evitar la pura observación de la miseria enraizada en las sociedades urbanas contemporáneas. La espectacularización de la miseria en la frontera tijuanaense –tan recurrida en abordajes cinematográficos como *El regreso del muerto* (Gamou, 2014), *Navajazo* (Silva, 2014), *El purgatorio de los deportados* (Vice, 2016) y *Tijuana Bible* (Hue, 2019)– refuerza una serie de estereotipos clasistas que, en el fondo, participan de la idea de que la responsabilidad de la situación de calle recae en ellos mismos y colaboran con discursos epidemiológicos desde representaciones prejuiciadas sobre la vida callejera, eludiendo, al mismo tiempo, la complejidad ética de abordar el sufrimiento social de los seres humanos a costa de la presentación estética y exótica de estas personas.

Cuidar la generación de una pornografía de la miseria supone un triple ejercicio autocrítico para el etnógrafo urbano. La “autoridad etnográfica” (Clifford, 1988) –que dota de verosimilitud el trabajo del investigador por haber estado haciendo observación por una extensión de tiempo considerable en los espacios de la alteridad, el famoso “estar ahí”– se pone en entredicho cuando la sociedad observada no es ajena al investigador sino una sociedad urbana que, si bien diversa, se vive como propia. El ejercicio de extrañamiento interpretativo, la famosa mirada “exótica” con que la etnografía clásica se acercó a las “sociedades tradicionales”, no puede ser salvado bajo la idea de entrar de manera esterilizada al campo –el “laboratorio del etnógrafo”– ya que el etnógrafo urbano ha estado, de alguna manera y a veces indirectamente, inmiscuido en las dinámicas que pretende observar.

Así, se hace necesario un ejercicio de dejarse sorprender ante un sujeto de estudio cotidiano y otro ejercicio de alejamiento ante la propia cercanía del campo de investigación. Es decir, se tiene que “descotidianizar” la mirada para poder analizar lo cotidiano, desconocer para conocer. “La obsesión de la antropología por el “otro exótico” ha disminuido el interés de los etnógrafos por estudiar sus propias sociedades y los expone al riesgo de exotizar sus hallazgos cuando el proyecto de estudio está cerca de casa: “Tuve que vigilar que mi propia investigación no se convirtiera en una celebración *voyeurista* de los traficantes y de la cultura callejera en la *inner city*” (Bourgois, 2003, p. 44). Así, siguiendo a Bourgois, al doble alejamiento del etnógrafo urbano, se le debe agregar una tercera vigilancia que evite generar discursos miserabilistas (meritocráticos o victimistas) y que encare tanto los condicionamientos estructurales como las contradicciones inherentes a los colaboradores en la reacción ante la violenta espiral de precariedad en que están inmersos.

Lo que se intenta realizar, al señalar estas tres consideraciones en relación a la representación de estas poblaciones en soportes escritos y audiovisuales, es un ejercicio comprensivo que no deje de tener una mirada crítica hacia la vida callejera, en este caso la tijuanaense. De nuevo, como dice Bourgois, “la mayoría de los etnógrafos producen análisis comprensivos desprovistos de toda

mirada crítica hacia los grupos y culturas que estudian. De hecho, tal suposición está entronizada en el credo antropológico del relativismo cultural: las culturas nunca son buenas o malas; sencillamente, poseen una lógica interna. Pero la realidad es que el sufrimiento es espantoso, disuelve la integridad humana, y los etnógrafos suelen impedir que sus sujetos de estudio luzcan repulsivos o desagradables” (Bourgois, 2003, p. 45). En el fondo, se trata de un ejercicio ético-político que humanice la situación de estas personas con todo y sus contradicciones –ya sea señalando razones estructurales, sus reacciones individuales o sus dilemas morales–.

Conclusiones

Una de las primeras conclusiones que puede extraerse de esta experiencia de realización cinematográfica a partir de una investigación etnográfica tiene que ver con las ventajas del trabajo conjunto entre la etnografía y el cine, o para corporizarlo, entre un etnógrafo y un cineasta. Un etnógrafo o etnógrafa es alguien con las herramientas para utilizar su cuerpo y sus sentidos como instrumentos de investigación, pero, sobre todo, es alguien que basa su trabajo en la generación de confianza con las personas en campo. Es además alguien que dialoga con las ciencias sociales a partir de montarse en una tradición de pensamiento para enmarcar su análisis y así ofrecer respuestas a preguntas elaboradas sobre una realidad que problematizó con antelación. Un cineasta, en cambio, es alguien adiestrado en las artes de la narración, alguien que sabe comunicar una idea desde la captura de las imágenes en la cámara hasta el montaje en edición. Un cineasta, por lo tanto, sabe contar a partir de las imágenes extraídas de una realidad en específico.

El etnógrafo, por su larga estancia en el campo, conoce a profundidad las dinámicas de los sujetos, del espacio y las profundidades históricas de la situación. El cineasta, por otro lado, se puede hacer cargo no sólo de la producción cinematográfica sino de las posibilidades narrativas que limitan al etnógrafo. Una buena simbiosis sucede cuando se cuenta cinematográficamente una realidad en la que se involucró un etnógrafo y generó confianza con las personas en campo. Esta confianza fue la base para la posibilidad de dejar corriendo la cámara y que la realidad en campo continuara sucediendo.

No podemos hacer todo el trabajo. A veces hay que ceder cuando nos topamos con nuestros límites. Si alguien puede narrar mejor una experiencia, hay que dejar hacerlo. Pero si uno es muy bueno estableciendo confianza en campo, es preciso también reconocerlo. Sólo en ese entendimiento entre ambas partes se puede comunicar una experiencia sin necesidad de explicarla –pero con el conocimiento de aquello que la explica–. De lo contrario, estoy seguro que yo hubiera hecho alguna especie de reportaje extendido y el cineasta hubiera hecho una película de ficción. Tampoco suena mal. Pero cuando juntamos nuestras habilidades, eso fue lo que surgió.

Ahora bien, lo más importante de una propuesta de cine etnográfico como la que he estado reflexionando en este contrapunteo tiene que ver con la recepción que tiene la película. Por una parte, importa ubicarnos en la posibilidad de recrear la realidad y no intentar otorgar una explicación única o cerrada como estamos acostumbrados a hacerlo en las ciencias sociales. Esa posibilidad la ofrece el cine. Y es importante, porque entonces estamos tomando en cuenta que el espectador es quien puede también construir sentidos y explicaciones, lo cual sólo es posible cuando se recrea una realidad sin una explicación predeterminada. Se evita, así, la atribución teórica distintiva del escritorio académico hacia la realidad que se muestra.

Por otra parte, con el cine se toma en cuenta al espectador como alguien que puede sacar sus propias conclusiones mientras que en la escritura técnica de las ciencias sociales se le explican con una serie de argumentos concluyentes. Concluyo entonces retomando la frase de Edgar Morin colocada en el epígrafe de este documento donde aborda la virtud de los esfuerzos realizados desde el cine etnográfico. Su mérito, dice el francés, no radica en mostrarnos la verdad de las cosas, en explicárnosla, en colocarle un sentido; el mérito de la narrativa del cine etnográfico se ubica en la posibilidad de plantear el problema de la verdad, es decir, en mostrarnos el devenir de una realidad que sucede día con día para así hacer que el espectador pueda tener una parte del movimiento de la realidad al que se está expuesto desde la experiencia etnográfica y así sacar sus propias conclusiones sobre dicha realidad.

Bibliografía

- Del Monte Madrigal, J. A. (2018). "Devenir habitante de calle en una ciudad fronteriza del norte de México: deportación, consumo de drogas y violencias", *Civitas. Revista de Ciências Sociais*, Vol. 19, Núm. 1, 159-177. <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2019.1.30700>
- Del Monte Madrigal, J. A. (2019). "Del retorno forzado a la vida en la calle. La transición a la indigencia en una ciudad fronteriza del norte de México" en Rivera Sánchez, Liliana (ed.) *¿Volver a casa? Migrantes de retorno en América Latina. Debates, tendencias y experiencias divergentes*, COLMEX, México. <https://doi.org/10.2307/j.ctv18r6qtz.8>
- Baker, S. (productor y director) (2017). *Proyecto Florida*. Estados Unidos: June Pictures y Freestyle Picture Company.
- Barbash I, Taylor L. (1996). Reframing Ethnographic Film: A "Conversation" with David MacDougall and Judith MacDougall. *American Anthropologist*, 98, (2), 371-387. <https://doi.org/10.1525/aa.1996.98.2.02a00120>
- Becker, H. (2015). *Para hablar de la sociedad, la sociología no basta*. México: Siglo XXI.
- Bergson, H. (1976). *El pensamiento y lo moviente*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bourgois, P. (2003). *En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem*. Argentina: Siglo XXI.
- Bukantz K. (productora) y Gamou, G. (director) (2014). *El regreso del Muerto*, [documental], México: CCC.
- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Massachusetts: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674503724>
- D'Andrea, A., Ciolfi, L., y Gray, B. (2011). Methodological Challenges and Innovations in Mobility Research. Londres: *Mobilities*, Routledge. <https://doi.org/10.1080/17450101.2011.552769>
- De Verteuil, G., May, J., Von Mahs, J. (2009). Complexity not collapse: recasting the geographies of homelessness in a "punitive" age. *Progress in Human Geography*, 33 (5), 646-666. <https://doi.org/10.1177/0309132508104995>
- Deleuze, G. (2009). *Cine i. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- Fonseca, C. (2005). La clase y su recusación etnográfica. *Etnografías contemporáneas*, 1, (1), 117-138.
- González-Abrisketa, O. (2014). Recrear la realidad: la irrupción del cine etnográfico en la academia, *Andamios*, 11 (26), 353-375. <https://doi.org/10.29092/uacm.v11i26.208>
- Gowan, T. (2010). *Hobos, hustlers and backsliders. Homeless in San Francisco*. Minneapolis: University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816648696.001.0001>
- Harper, D. (2002). Talking about pictures: a case for photo elicitation. *Visual Studies*, 17(1), 13-26. <https://doi.org/10.1080/14725860220137345>
- Hue, J-Ch. (productor y director) (2019). *Tijuana Bible* [película], Francia-México: Les films d'Avalon/AdVitam Production
- Jirón, P. (2011). On becoming "la sombra/the shadow" en Büscher, Monika, Urry John y Witcher Katian (eds.), *Mobile Methods*. Reino Unido: Routledge.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires: Manantial.
- Laurier, E. (2010). Being There/Seeing There: Recording and Analysing Life in the Car en Fincham, Ben, McGuinness, Mark y Murray, Lesli, *Mobile Methodologies*. Reino Unido: Palgrave MacMillan.
- Marcus, G. (1998). *Ethnography Through Thick & Thin*. Nueva Jersey: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400851805>
- Marcus, G; y Fischer, M. (2000). *La antropología como crítica cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas*. Argentina: Amorrortu Editores.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movements, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822383574>
- Morin, E. (1962). "Prefacio" en Heusch, Luc De, *Cinema et sciences sociales – Panorama du film ethnographique et sociologique*. París: UNESCO.
- Rosaldo, R. (2000). *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. Quito: Ediciones ABYA-YALA.
- Rosi, G. (productor y director) (2008). *Below Sea Level* [documental]. Estados Unidos: 21 One Productions
- Rouch, J. (2003). The Man and the Camera, en Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin: Mouton de Gruyter.
- Silva, R.(director). (2014). *Navajazo* [documental/cine dramático], México: Interior XIII.
- Sontag, S. (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.
- Vice, Wolderberg L. (productora) y Loyola B. (director). (2016). *El purgatorio de los deportados* [documental], Estados Unidos: Vice Media Inc.