

# ***La mirada antropológica o la antropología de la mirada:***

*De la representación audiovisual  
de las culturas  
a la investigación etnográfica  
con una cámara de video*

Tomo I

Elisenda ARDÈVOL PIERA  
Tesis doctoral presentada en la  
Universidad Autónoma de Barcelona  
Diciembre de 1994  
Bellaterra

Dirección: Alexander Moore (USC)  
Ponente: Ramón Valdés del Toro (UAB)

En este documento sólo se incluyen los capítulos de reflexión teórica, omitiendo el capítulo 5 y la totalidad del tomo 2 de la tesis original. La paginación se ha adaptado a este formato en pdf y no se corresponde con la numeración original de la tesis depositada en la UAB.

Esta publicación electrónica se acoge a los principios de *Creative Commons* (<http://creativecommons.org/>). Si tenéis a bien citarla, las citaciones deben indicar que se trata de esta versión electrónica. Ejemplo: Ardèvol, E. (1994) *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora [url y día de consulta].

[[http://cv.uoc.edu/~grc0\\_000199\\_web/pagina\\_personal/eardevol\\_cat.htm](http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/eardevol_cat.htm)].

## ÍNDICE

*Agradecimientos*

*Prefacio*

### **I. CINE Y ANTROPOLOGÍA**

#### **1. ANTROPOLOGÍA EN IMÁGENES**

##### 1.1. La búsqueda de una relación

1.1.1. Reflexión y experiencia

1.1.2. La organización de un itinerario

##### 1.2. La construcción de las fuentes

1.2.1. El campo de la antropología visual

1.2.2. Sobre la bibliografía como bagaje teórico

##### 1.3. Una mirada a la antropología visual en el Estado español

1.3.1. Cine etnográfico y televisión

1.3.2. Tradiciones que desaparecen

1.3.3. La innovación pedagógica

#### **2. ANTROPOLOGÍA VISUAL Y CINE ETNOGRÁFICO**

##### 2.1. La imagen en una disciplina de palabras

2.1.1. La incorporación del cine en la antropología

2.1.2. La documentación etnográfica

2.1.3. La representación visual de la realidad social y cultural

##### 2.2. Los usos del cine en antropología

2.2.1. Investigación y formación

2.2.2. Análisis del filme como etnografía

2.2.3. El campo de la antropología aplicada

2.2.4. El cine antropológico como soporte pedagógico

##### 2.3. Interrogantes para la antropología visual

2.3.1. Núcleos de discusión

2.3.2. Tendencias en la producción de cine etnográfico

2.3.2. Tendencias en el análisis del cine etnográfico

## II. LA REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL DE LAS CULTURAS

### 3. REPRESENTACION Y CINE ETNOGRÁFICO

- 3.1. El cine etnográfico como género documental
  - 3.1.1. Investigación, documentación y comunicación
  - 3.1.2. El cine de comunicación etnográfica
  - 3.1.3. Modelos de representación en el cine etnográfico
- 3.2. Cine expositivo o interpretativo
  - 3.2.1. La ilustración de la palabra
  - 3.2.1 Características del cine expositivo o interpretativo
  - 3.2.2. Interpretar la realidad: ciencia y política
- 3.3. *Cinéma vérité*
  - 3.3.1. La presencia de la cámara
  - 3.3.2. Características del *cinéma vérité*
  - 3.3.3. La verdad de la ficción y el trabajo etnográfico
  - 3.3.4. Una antropología compartida
- 3.4. *Direct Cinema* y *observational cinema*
  - 3.4.1. La ausencia de la cámara
  - 3.4.2. Características del *direct cinema*
  - 3.4.3. La observación de campo
  - 3.4.4. La filmación secuencial

### 4. CRÍTICAS A LA REPRESENTACIÓN Y MODELOS PARTICIPATIVOS

- 4.1. Reflexividad y participación en el cine etnográfico
  - 4.1.1. Un cambio de perspectiva
- 4.2. *Participatory cinema*
  - 4.2.1. El encuentro cultural
  - 4.2.2 Características del cine participativo
  - 4.2.3. La voz del sujeto
- 4.3. Cine reflexivo y auto-reflexivo
  - 4.3.1. Explicitar la metodología
  - 4.3.2. Características del cine reflexivo y auto-reflexivo
  - 4.3.3. Auto-reflexividad y etnografía
  - 4.3.4. El nativo habla de sí mismo
- 4.4. Cine evocativo y deconstruccionista
  - 4.4.1. ¿El final de la representación?
  - 4.4.2. Características cine evocativo y deconstruccionista
  - 4.4.3. El cine abandona la etiqueta

### **III. LA BÚSQUEDA DE UNA ETNOGRAFÍA FÍLMICA**

#### **6. EL CINE EN LA ETNOGRAFÍA**

- 6.1. El cine como descripción etnográfica
  - 6.1.1. La finalidad del cine etnográfico
  - 6.1.2. La etnograficidad de un film
  - 6.1.3. Las reglas etnográficas y la técnica cinematográfica
  - 6.1.4. La distorsión de la verdad
- 6.2. La teoría antropológica en el cine etnográfico
  - 6.2.1. ¿Es una película etnográfica una etnografía filmica?
  - 6.2.2. ¿Modifica la cámara el comportamiento?
  - 6.2.3. Los criterios para distinguir una etnografía
  - 6.2.4. ¿Cine antropológico o cine etnográfico?
  - 6.2.5. La comprensión intercultural
  - 6.2.6. Las bases teóricas para una etnografía filmica
- 6.3. Las metáforas del cine etnográfico
  - 6.3.1. La persecución de una anécdota como dato etnográfico
  - 6.3.2. Dudas sobre la textualidad de la imagen
  - 6.3.3. La etnografía experimental va al cine
- 6.4. Documento etnográfico y etnografía visual
  - 6.4.1. Dos perspectivas para el cine etnográfico

#### **7. EL CINE Y EL VIDEO EN LA INVESTIGACIÓN ANTROPOLÓGICA**

- 7.1. La filmación etnográfica y la cámara antropológica
  - 7.1.1. Elementos de transformación en la práctica antropológica
  - 7.1.2. Modos de producción etnográfica
  - 7.1.3. ¿A quién nos dirigimos?
- 7.2. La cámara como metodología explorativa
  - 7.2.1. ¿Una herramienta auxiliar?
  - 7.2.2. La actitud teórica: observación y proyección
  - 7.2.3. La actitud metodológica: descripción, interpretación y análisis
  - 7.2.4. La cámara, un instrumento particular
- 7.3. EL trabajo de campo como proceso de comunicación
  - 7.3.1. La etnografía de la comunicación
  - 7.3.2. Hacia una metodología interactiva y explorativa

#### **8. EL CINE Y EL VÍDEO ETNOGRÁFICO COMO PROCESO**

- 8. 1. Metodología y contexto de investigación
  - 8.1.1. La importancia del contexto
  - 8.1.2. Modelos de cine y video etnográfico
  - 8.1.3. Trabajo de campo, comunicación y aprendizaje
  - 8.1.4. De una tipología de productos a una tipología de procesos

- 8.2. La filmación como práctica etnográfica
  - 8.2.1. La integración de la cámara
  - 8.2.2. Estrategias de filmación y modelos de representación
  - 8.2.3. Malas tomas y tomas buenas
  
- 8.3. Una mirada que busca mirar
  - 8.3.1. De la realidad externa a la realidad cultural
  - 8.3.2. Antropología e imagen
  - 8.3.3. Aprender a mirar

## **BIBLIOGRAFÍA**

## **FILMOGRAFÍA**

*Una mirada nunca es inocente, busca mirar.*

## ***Agradecimientos***

La historia de este trabajo se remonta en el tiempo a 1984 y en el espacio, mi memoria vuela hasta Granada. Durante mi trabajo de campo entre los gitanos de esta ciudad conocí a Luis Pérez Tolón; venía del Centro de Antropología Visual de la Universidad de Southern California, en Los Ángeles, y quería rodar una película sobre los gitanos a partir de un estudio antropológico y con la colaboración de los miembros de la comunidad. A él debo parte de mi camino desde el escepticismo respecto a la capacidad del cine para abordar una investigación científica, hasta mi pasión por seguir aprendiendo a mirar.

Más tarde, iría a visitar a Luis para la producción del documental y quede fascinada por la posibilidad de repensar la antropología a través del cine. Por eso, quiero reconocer a mis amigas y amigos, profesores y colegas, los momentos de inspiración. Sin su conversación, el pensamiento no hubiera encontrado sus fuentes ni cobrado forma. Especialmente valiosas han sido las largas horas de discusión mantenidas con Wilton Martínez, hace tiempo ya, durante mi estancia en Los Ángeles. Gracias también a Carolina Tylor y a Fadwa El Guindi; a los profesores Nancy Lutkehaus, Michael Renov, Judy Irola y Timothy Asch y a los compañeros del Centro de Antropología Visual de la Universidad de Southern California, que me hicieron sentir que formaba parte de una empresa común para el desarrollo de la relación entre cine y antropología. También me sentiré siempre en deuda, por el consejo inestimable y la confianza en la actividad personal, con Alexander Moore, Chair del Departamento de Antropología y del Centro de Antropología Visual de la Universidad de Southern California, que aceptó dirigir este trabajo a través del mar.

En Granada, agradecer la colaboración del Centro de Investigaciones Etnológicas "Angel Ganivet", que financió una parte de este proyecto: a José Antonio González Alcantud, Rafa Quirós y Miguel Muñoz García-Ligero, gracias. En Barcelona, tuve tiempo de hablar con Emilie de Brigard cuando vino a visitarnos, a quien debo su interés por mi trabajo. No puedo olvidar a Silvia Carrasco, su entusiasmo y su crítica constructiva a mis ideas, su apoyo constante a mis idas y venidas. Al área de antropología de la Universidad Autónoma de Barcelona, a Juan Carlos Romero, del Servicio de Audiovisuales del ICE-UAB, gracias. A Pompeu Casanovas, mi gratitud infinita por confiar en mi investigación, por su generosidad y por sus palabras que siempre apuntan más lejos. A todas y todos, mi gratitud más sincera. Finalmente, gracias a Angie Larrosa por la revisión de parte del manuscrito y a Jordi Pérez, por su inefable capacidad de entenderse con los ordenadores.

A mis padres, a mi compañero y a mi hijo Adrià, que llegó mientras realizaba este proyecto, les debo muchas horas robadas y también el ánimo para seguir adelante.

## **Prefacio**

La mirada antropológica siempre se ha detenido sobre las imágenes que los hombres crean como representación o como símbolo del mundo social, natural o sobrenatural. La imagen es, pues, un objeto de estudio en antropología, aunque generalmente enmarcada dentro de un contexto más amplio (magia, religión, arte, personalidad). La mirada antropológica reconoce la fuerza de la imagen sobre los hombres que la han creado. Una máscara, un tótem, el retrato de un santo, un pantocrátor de una catedral o una valla publicitaria son imágenes que nos hablan sobre una cultura y nos interrogan acerca de nosotros mismos. Ejercen su fascinación sobre aquellos que creen conocer su significado y sobre aquellos que lo desconocen. Tylor explica el poder que los hombres dan a la imagen (al ídolo) por la tendencia a identificar el símbolo con lo simbolizado. Así, una imagen representativa ejerce un poder activo y encarna al propio dios que le ha cedido el rostro.

La imagen nos impresiona y ejerce un poder místico, pero también un poder militar, económico o político. De esta forma, elaboramos teorías sobre las imágenes sagradas o profanas de culturas que nos son remotas, pero, ¿Qué tenemos que decir sobre las imágenes que pueblan nuestro tiempo? ¿Podemos hablar de una teoría de la imagen en antropología? ¿Pensar sobre el lugar que ocupan las tecnologías audiovisuales en nuestra realidad cultural? ¿Qué papel juegan en la construcción de nuestro conocimiento sobre el mundo? La imagen no es nada sin una mirada que se vierta sobre ella, o no es más que una mirada que se nos devuelve; de ahí mi interés por la antropología de la mirada.

La mirada antropológica se construye a partir de métodos de observación, descripción y análisis; utiliza instrumentos técnicos y conceptuales que configuran y reconfiguran una forma de *ver el mundo*. La imagen es el producto de una mirada sobre el mundo. La investigación etnográfica se sirve generalmente de la palabra para representar la realidad social y la experiencia del etnógrafo. También utiliza diagramas, esquemas, dibujos y otras formas de representación pictórica. Otras veces, incorpora la fotografía como ilustración o complemento del texto y también utiliza las nuevas tecnologías visuales y del sonido como instrumentos para el tratamiento de datos y como forma de expresión de sus conclusiones y hallazgos. ¿Cómo se utiliza la imagen en la investigación antropológica? ¿Cuál es su papel en la comunicación del conocimiento y en la indagación sobre los procesos culturales? ¿Qué aporta a nuestra forma de mirar? ¿Cómo modifica nuestra mirada? La imagen se constituye como práctica y como objeto de conocimiento. La mirada antropológica no puede desvincularse por más tiempo de la antropología de la mirada.

\* \* \*

Cuando empecé esta investigación en antropología y medios de comunicación audiovisual, en Enero de 1991, llevaba detrás la experiencia de haber colaborado en la realización de un documental sobre la comunidad gitana de Granada. Mi implicación fue relativamente intensa, en los preparativos del filme, durante el rodaje y en el montaje. Aunque participé en todas las fases del proyecto, pensaba que la tarea antropológica era muy distinta a la de hacer una película; toda mi preocupación estaba puesta en el trabajo de campo cualitativo y en la posterior puesta a prueba de las hipótesis mediante técnicas cuantitativas. No obstante, "imprimí mi huella" en el film y di mi interpretación sobre el momento cultural que vivían los gitanos, junto con los comentarios de Loli Fernández, amiga, maestra gitana, co-guionista y personaje central del film. Fue un duro trabajo de colaboración entre el realizador, la comunidad filmada y la antropóloga estudiosa. Sin embargo, jamás me cuestioné qué tipo de película estábamos haciendo; ésta era la misión del realizador. El modelo de colaboración en el cine antropológico necesita que los componentes del equipo se lancen conjuntamente a la exploración de lo desconocido en ellos mismos y la cámara proporciona un mismo terreno de investigación alrededor del cual cada uno busca su identidad; me di cuenta más tarde, cuando empecé a filmar por mí misma y a interrogar mis propias imágenes. Por una parte, el cine etnográfico propone que podemos "captar la realidad tal como es" y, por tanto, acceder a una representación no mediada teórica o subjetivamente de los acontecimientos que observamos en la pantalla. La realidad está ahí, solo hace falta ir y filmarla. Por otra parte, el cine etnográfico propone pensar sobre la mirada, en la imposibilidad de acceder a la realidad si no es transformándola en otra cosa, en señales, signos, modelos, símbolos.

El cine permite ver ("visionar" en la televisión, "proyectar" en la pantalla) todos los sueños y pesadillas, toda la ficción y realidad que somos capaces de inventar. La fascinación del cine: el cumplimiento de los deseos, la adaptación del mundo a la medida humana. El sueño de la absoluta visibilidad y comprensión de lo microscópico y macroscópico. Las imágenes del origen de la vida, del óvulo fecundado; las imágenes de las galaxias más remotas, del vuelo de un moscardón a cámara lenta, del comportamiento natural de los primates junto con la furia de un dragón de tres cabezas o la transformación de un murciélago en el conde Drácula. El cine es nuestro tejedor de ilusiones, petrifica nuestra realidad y da vida a nuestros sueños. El cine es una sonda que lanzamos hacia el interior de nosotros mismos.

No puedo asegurar con certeza cuando empecé a interesarme "de verdad" por la antropología visual; pero recuerdo que coincidió con una época de una grave crisis profesional y personal (las crisis nunca vienen solas) allá por el ochenta y nueve. Es fácil reconstruir ahora aquellos momentos como una búsqueda de una identidad teórica; era incapaz de pensar "antropológicamente", me sentía agotada y mis ojos no reconocían nada. El cine etnográfico me ofrecía una forma de "volver a empezar", un camino para reflexionar sobre mi propia práctica. Necesitaba aprender a mirar, afinar la propia visión, ponerla a prueba, interrogarla. Empecé a

preguntarme sobre la forma "natural" de la mirada, sobre los supuestos teóricos implícitos en el mirar, de dónde vienen y hacia dónde se dirigen.

Necesitamos construir nuestros instrumentos conceptuales a partir del ejercicio sobre el saber y la experiencia. Quizás, después de todo, la cámara sea un instrumento que nos permita ampliar la visión y nos ayude a ver más que con los ojos desnudos, a diferenciar el instrumento de la persona y ésta de la totalidad que pensamos que somos. Quizás, la cámara sea útil para recuperar el pensamiento, comprender la práctica etnográfica desde otra perspectiva y dirigir un nuevo proceso de aprendizaje. La cámara es un instrumento conceptual que puede tocarse con las manos.

Al coger una cámara para explorar una iglesia hebreo-pentecostal en Los Ángeles, regresé al trabajo de campo casi sin proponérmelo y, poco a poco, volví a sentir el placer de descubrir realidades. Volver a coger la cámara para seguir un proceso de producción de vídeos en los Tribunales de Justicia de Barcelona fue una cura de humildad. Otra vez la aventura de sumergirme en un mundo desconocido, que esta vez creía conocer: nuestras instituciones, la propia investigación etnográfica, la propia utilización del vídeo. El terror al vacío teórico nos hace buscar con aprieto la provisionalidad de una teoría, pero a veces es necesario seguir navegando en la práctica y análisis del trabajo de campo y no pretender ir demasiado lejos o llegar demasiado a prisa a puerto. Esta obra no es más ni es menos que un viaje a través de las distintas caras de la imagen, perdiéndome y encontrándome a lo largo de este ejercicio de escritura.

La integración de la imagen como objeto de estudio y como técnica de investigación en antropología nos ofrece un lugar de experimentación y un lugar de reflexión en el que la práctica está anudada con la propia interrogación de la mirada. En antropología visual todo esta por hacer y haciéndose. Su imagen es la de una tierra fronteriza, la explosión de un nuevo universo donde plantear antiguas batallas o ensayar nuevas vías de entender el conocimiento antropológico. Es un campo donde fluyen distintas corrientes teóricas y metodológicas en un auténtico diálogo entre ellas (que es el motor que hace que se desarrolle y crezca en complejidad). Aunque insegura, supe que también tenía algo que decir. Me di cuenta, que mis pensamientos habían sido ya pensados y expresados con mayor belleza; mientras otros, apenas habían sido explorados.

Ha llovido mucho desde entonces y seguirá lloviendo. La pesadumbre del proceso de investigación se convierte en ligereza cuando sabemos el rumbo que queremos tomar, cuando aprendemos a orientarnos con las constelaciones. El sentido de la búsqueda permanece abierto, el diálogo es posible y debemos intentarlo. Tenemos mucho que aprender, sin olvidar que, en última instancia, lo que estudiamos es la realidad formada por seres humanos inteligentes y sensibles.

## **I. CINE Y ANTROPOLOGÍA**

### **1. ¿ANTROPOLOGÍA EN IMÁGENES?**

#### **1.1. La búsqueda de una relación**

##### **1.1.1. Reflexión y experiencia**

Este trabajo parte de un vivo interés por las tecnologías de la imagen, en especial el cine y el vídeo, como campo de estudio y arena de experimentación en antropología. Por tanto, propongo analizar los problemas teóricos y metodológicos planteados en el cine y en el vídeo etnográfico a partir del examen del desarrollo del área de estudio denominada antropología visual y de la propia experiencia de campo con una cámara de vídeo.

En estas páginas, trataré de reflexionar sobre la interrelación entre la antropología y los medios audiovisuales desde una triple perspectiva: su utilización en la investigación, en la transmisión del conocimiento antropológico y como objeto de estudio para las ciencias sociales. Consideraré que la aplicación de la fotografía, el cine y el vídeo y otros procesos de tratamiento visual en la práctica antropológica no pueden desvincularse del estudio de la imagen como proceso social y cultural.

La versatilidad con la que utilizamos estos aparatos es tan grande que mi propuesta podría parecer un intento titánico de exponer en unas pocas páginas la relación entre la antropología y la imagen. No obstante, hay que aclarar los distintos niveles en los que me moveré al intentar rastrear el lugar de las tecnologías de la imagen en nuestra disciplina, su relevancia y sus posibilidades en la investigación y en la docencia. Pensar sobre el cine y el vídeo en ciencias sociales supone plantearse al menos cuatro niveles de análisis distintos, depende de cómo definamos el lugar que ocupan estos instrumentos en la construcción de nuestro conocimiento sobre la realidad social y cultural y, si se quiere, de cómo los entendamos y los tratemos en nuestra propia vida cotidiana.

Los aparatos audiovisuales pueden verse, en primer lugar, como medios de comunicación; es decir, como un sistema de transmisión de información. En este sentido, utilizamos el cine y el vídeo para comunicar una determinada realidad cultural a un espectador que, al ver la película o el documental, adquiere cierto conocimiento sobre cómo son, cómo viven, cómo piensan o cómo se comportan otros seres humanos. Es también la utilidad pedagógica y documental del cine y vídeo etnográfico. En segundo lugar, no podemos obviar

que estas tecnologías son también un modo de representación. No sólo nos informan sobre aspectos de un determinado grupo social, sino que la información está construida de una forma muy concreta (reproducción de la imagen y el sonido) y puede ser presentada de maneras muy distintas, depende de como obtengamos la grabación y organicemos el material.

En nuestra vida ante la pantalla, distinguimos entre distintos géneros cinematográficos: entre las noticias de televisión y las series, entre el documental y la ficción. Distinguimos entre distintos modos de construir y de aproximarnos al producto cinematográfico y sabemos que la forma en que se presenta una determinada información responde tanto al marco cultural del emisor y del receptor, como a determinadas posiciones epistemológicas, éticas e ideológicas. La forma que toma el producto audiovisual, su estética, y la forma en que recibimos su mensaje va acompañada de juicios de valor. Podemos presentar la cultura gitana a través de la vida de una mujer gitana o podemos acercarnos al funcionamiento de un Tribunal de Justicia a través de la grabación en vídeo de una vista oral. Podemos acompañar las imágenes con una narración explicativa o dejar que sean los propios actores los que hablen para la cámara. Podemos ilustrar la teoría de Marcel Mauss sobre el don a partir de una ceremonia yanomamo.

En tercer lugar, tanto el cine como el vídeo pueden utilizarse como técnicas de investigación. Los medios audiovisuales son entonces un instrumento descriptivo que nos permite analizar el comportamiento registrado en una película o cinta de vídeo: relacionar el comportamiento verbal con el movimiento corporal, analizar la distribución espacial de los objetos o definir las distintas etapas de un proceso ritual, entre otras muchas posibilidades que exploraremos más adelante. En cuarto lugar y relacionado con el anterior, podemos considerar el cine y el vídeo como proceso social y como producto cultural. Los medios de comunicación como objeto de estudio y como práctica han sido tratados desde la teoría cinematográfica, desde la teoría del arte y desde las teorías sobre comunicación de masas, por no decir también desde el campo de la psicología y el estudio de la percepción visual. La antropología ha prestado buenas perspectivas de estudio para estas disciplinas, sin embargo, dentro de la propia especulación antropológica éste ha sido un campo poco desarrollado<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> No obstante, podemos señalar al menos dos grandes aproximaciones al estudio de las tecnologías de la imagen desde la antropología: como producto cultural, se han intentado establecer conexiones entre el modo de representación y recepción de un filme con otros factores culturales -por ejemplo, la identidad; como proceso de comunicación social se han estudiado las prácticas y creencias que rodean tanto la producción como la organización y la utilización de

Los medios audiovisuales en antropología despiertan pasiones y desconfianzas. La utilización generalizada de estas técnicas queda aún lejos en nuestra disciplina y muchos las consideran todavía como inapropiadas para la exposición teórica o simplemente como herramientas auxiliares, más que como un nuevo campo de investigación y experimentación. No obstante, cada vez es más frecuente incluir películas o documentales en las clases de antropología, al tiempo que crece el interés por utilizar estas técnicas en el trabajo de campo y en la presentación etnográfica.

La fotografía, el cine y el vídeo no han recibido la atención que se merecen en las ciencias sociales como instrumento de trabajo y objeto de estudio. Estas técnicas se han incorporado muchas veces al trabajo de campo de manera informal, aunque luego no se haya explicitado en la metodología y sin que se considere necesaria una preparación específica.<sup>2</sup> Poco a poco, va surgiendo la necesidad de mirar la complejidad de las manifestaciones culturales a través de una cámara, a la vez que nos interrogamos acerca del papel de las nuevas tecnologías de la comunicación en nuestra propia sociedad. Necesitamos, por tanto, un marco de reflexión generoso para que este esfuerzo no se quede en una simple colección de fotografías, en una ilustración de conceptos o en una mera extensión del género documental, sino que la interrelación entre el cine, el vídeo y la antropología suponga una verdadera aportación teórica y metodológica.

El cine etnográfico como género documental es el más conocido por los antropólogos y por el público en general, especialmente a través de la televisión. Los documentales sobre pueblos y culturas que ha estudiado tradicionalmente la antropología nos ofrecen un conocimiento distinto al que nos proporcionan las etnografías escritas. Sin embargo, la mayoría de estos documentales y, sobre todo en el Estado español, están realizados desde una visión periodística o aventurera y, solo algunas veces, cuentan con la colaboración de profesionales en antropología. Aún en estos casos, el antropólogo suele intervenir sólo en el asesoramiento de campo o en la elaboración del guión, sin tener control sobre la producción.

En esta dirección, es necesario examinar qué entendemos por cine

---

fotografías, películas o vídeos. Actualmente, deberíamos tener en cuenta además los entornos multimedia.

<sup>2</sup> La labor de documentación y exploración fotográfica o cinematográfica se ha mantenido al margen de la formación académica en la mayoría de las universidades españolas, aunque cabe puntualizar aquí que la primera cátedra de antropología en Barcelona data de 1972.

etnográfico, cuál es el rol de la antropología en estas producciones y cuál es su lugar en la circulación de imágenes sobre la diversidad cultural. A partir de ahí, nuestro interés se centrará en analizar el área de estudio de la antropología visual y en las distintas formas de relacionar técnicas audiovisuales y práctica antropológica. La antropología visual, como área de conocimiento, explora la imagen y su lugar en la producción y transmisión de conocimiento sobre los procesos sociales y culturales, a la vez que intenta desarrollar teorías que aborden la creación de imágenes como parte del estudio de la cultura.

El campo de estudio de la antropología visual se amplía al proponer otras fronteras que el análisis del contenido del cine documental etnográfico en términos de adecuación a la disciplina; es decir, se pregunta también sobre las cualidades del medio de comunicación y modo de representación. La antropología visual se pregunta por el sentido que damos a la fotografía, al cine o al vídeo como portadores de imágenes: cómo aprendemos a mirarlas, qué efectos causan sobre nosotros, cómo las utilizamos y las tratamos, qué esperamos de ellas; unificando distintos campos en una misma arena de investigación: el ser humano como creador de imágenes.

En estas páginas trataré pues de reflexionar sobre la relación entre la disciplina antropológica y los medios audiovisuales desde cuatro perspectivas: medio de comunicación del conocimiento, modo de representación de la realidad social y cultural, instrumento metodológico en la investigación y campo de estudio. Para abordar estas distintas vertientes de la antropología visual he partido de una aproximación a la documentación escrita y filmica desarrollada sobre esta temática, así como de una reflexión propia a partir de la incorporación de la cámara de vídeo a una experiencia de trabajo de campo. Esta experiencia explora a su vez, distintas formas de utilizar la imagen en un proyecto integrado de investigación y docencia sobre las prácticas jurídicas. Reflexión teórica y estudio empírico se alimentan recíprocamente durante la búsqueda de una metodología que incorpore la cámara como instrumento teórico durante el trabajo de campo y de una teoría anclada en la experiencia, que no rehuya el camino iniciático que supone la inmersión etnográfica.

Las conclusiones de este trabajo de investigación teórica y metodológica sobre antropología e imagen señalan un nuevo punto de partida. Como hipótesis de trabajo sostengo que la introducción de los medios audiovisuales en las prácticas antropológicas suponen una reconfiguración de estas prácticas. Esto supone la redefinición del cine etnográfico como proceso de comunicación y una nueva forma de mirar nuestro trabajo de campo,

entendido como proceso de aprendizaje, así como una nueva forma de mirar la cámara, como elemento interactivo entre los participantes, el investigador y su reflexión teórica.

En estas páginas presentaré, pues, una metodología de campo con una cámara de vídeo a partir de la adaptación de la cámara y del investigador al contexto de investigación. Entendiendo que la adaptación al contexto nos indicará el tipo de estrategia de filmación y nos orientará en la construcción y tratamiento de nuestros datos. Esta adaptación supone que la filmación etnográfica como técnica explorativa forma parte del trabajo de campo y está sometida a un proceso de aprendizaje a partir del ensayo y del error.

El estudio del uso de las tecnologías de la imagen desde una metodología empírica que integra la filmación etnográfica, mostrará el potencial del vídeo para la generación, transformación y tratamiento de datos etnográficos y, por tanto, su importancia como instrumento teórico y metodológico en antropología. La tesis que defenderé supone una aproximación a la imagen como cultura; esto es estudiar el tratamiento de las tecnologías audiovisuales a partir del contexto y del proceso de interacción social en el que se utilizan. Esta perspectiva nos alejará de las posiciones semióticas para acercarnos al estudio de los procesos y redes de información a través de las cuales creamos y damos sentido a las imágenes.

### **1.1.2. La organización de un itinerario**

La redacción de estas páginas es el producto de un movimiento de oscilación entre la reflexión teórica y metodológica. La complejidad de los distintos niveles de análisis en los que me he movido responde a un intento de abordar las múltiples ramificaciones que toma la utilización de la imagen en antropología y a la necesidad de encontrar un camino propio. Por motivos de claridad en la exposición, he dividido esta obra en cinco partes.

La primera parte, *Cine y Antropología*, presenta una introducción al planteamiento de la tesis y una primera exploración del alcance y los límites de la antropología visual entendida como área de conocimiento y campo de experimentación. La segunda parte, *La representación visual de las culturas*, contiene los capítulos correspondientes a la exposición de las tendencias teóricas y metodológicas en la producción del cine etnográfico. Partiendo de una primera definición del cine etnográfico como género documental que pretende la representación audiovisual de las formas de vida de un grupo

social, nos acercaremos al cine etnográfico entendido como proceso de producción y modo de representación. La tercera parte, *La búsqueda de una etnografía filmica*, entra de lleno en la relación entre cine etnográfico y teoría antropológica a partir de la comprensión del cine y el vídeo como descripción etnográfica. Este bloque incluirá también la exploración del cine y del vídeo como técnicas de investigación y entenderemos el cine etnográfico a partir de la integración de la cámara como instrumento metodológico en una investigación antropológica concreta.

Definiré la técnica explorativa como un proceso de filmación adaptado a la propia mirada del investigador y adaptado al contexto de la investigación; que no sigue un guión previo ni el modo de producción cinematográfico estándar. Entenderé el contexto de la filmación no en función de la construcción de un producto para una audiencia, sino en función del marco teórico y metodológico de una búsqueda de conocimiento sobre ese contexto.

Desarrollado por capítulos, *¿Antropología en imágenes?* sitúa la relación entre cine y antropología, las bases empíricas de la conceptualización teórica, así como la metodología utilizada en la recopilación y tratamiento del material bibliográfico y audiovisual. Al adentrarme en las distintas vertientes que toma la utilización del cine en antropología, he pretendido elaborar una reflexión personal sobre la imagen más que una exposición sistemática y exhaustiva del panorama actual en antropología visual y cine etnográfico. Sin embargo, creo necesario ofrecer al lector una exposición general sobre el estado de la cuestión en este campo, y sobre ello tratará el capítulo segundo, *Antropología visual y cine etnográfico*. Exponer con claridad y algo de coherencia lo que pretende la antropología visual y los objetivos del cine etnográfico ha sido uno de mis objetivos principales, puesto que sobre esta base se ha fundamentado mi investigación metodológica sobre el terreno. Por otra parte, he considerado oportuno ofrecer un marco de referencia sobre lo que entiendo como antropología visual, puesto que este es un campo controvertido y, al fin y al cabo, todavía poco explorado.

En el tercer capítulo, *Representación y cine etnográfico*, paso a analizar los distintos modos de representación en el cine documental etnográfico. He querido empezar por el desarrollo del género documental con intención etnográfica y con los distintos estilos de filmación porque la conceptualización teórica se realiza a partir de este *corpus* ya existente de producciones filmicas. Al principio era la acción. Se trata pues de abrir el examen del cine etnográfico a partir de su práctica y del análisis de las distintas formas que ha tomado el género documental para abordar la diversidad cultural. La pregunta que se

formulará desde esta perspectiva será: ¿Cómo representar mejor a través del cine nuestra realidad social y la diversidad cultural? Para ello, he partido de una exposición analítica de las corrientes que han influido en el desarrollo de los distintos estilos de filmación dentro del cine documental, que pretende representar las distintas formas de vida, pautas y comportamientos de las organizaciones humanas.

El capítulo cuarto, *Críticas a la representación y modelos participativos*, es la continuación del capítulo anterior. En este capítulo presentaré los estilos cinematográficos elaborados a partir de una crítica a los modos de representación basados en una concepción "realista" y "naturalista"; se introducirá el elemento reflexivo en la construcción del producto audiovisual y se explorarán distintos niveles de participación del sujeto filmado en el control de la producción. Las posiciones más extremas denunciarán el cine etnográfico como un producto colonial elaborado a partir de posiciones ideológicas que se basan en una distinción artificial y perniciosa entre un "nosotros" como modelo de una cultura "occidental", y un "otro" asimilado a la categoría de "primitivo". Estas posiciones alimentarán la antropología visual como crítica cultural y potenciarán las producciones realizadas por los propios sujetos; no ya objetos de estudio, sino interlocutores válidos en la construcción de las identidades colectivas.

La definición de cine etnográfico desde la perspectiva de la adecuación de la descripción cinematográfica a los objetivos de la etnografía nos ocupará en el capítulo cinco. *El cine en la etnografía* está dedicado a examinar las distintas definiciones que se han dado del cine etnográfico a partir de una aproximación antropológica. Si en el capítulo tres y cuatro hemos visto un amplio espectro de estilos de filmación relacionados con la búsqueda de una representación visual de las culturas, ahora trataremos las orientaciones teóricas que se han formulado a partir de una búsqueda de las características que debe tener un producto cinematográfico para que pueda ser considerado como una etnografía, además de las distintas taxonomías que se han formulado en los intentos de definir la posición del cine etnográfico dentro de nuestra disciplina. El debate se centrará pues en la relación entre la expresión escrita y la producción audiovisual, en el tipo de descripción que nos proporciona la cámara, y en la comparación entre una etnografía y una película etnográfica en términos de contenido, presentación y objetivos. Cabe recordar que la teorización en la búsqueda de una etnografía filmica se desarrolla históricamente en franco diálogo con la teoría cinematográfica y los modos de representación expuestos en los capítulos tercero y cuarto.

Mientras los anteriores capítulos se han centrado en la producción del cine etnográfico, el capítulo sexto se dirige hacia la exploración de la imagen como cultura. *La imagen como cultura* está dedicado al cine, el vídeo, la televisión y la fotografía como objetos de estudio desde la antropología. Desde las ciencias sociales, el cine, la televisión y el vídeo se han estudiado como efectos psicológicos, fenómenos culturales, procesos sociales, códigos simbólicos y medios de comunicación. La aproximación semiótica en el estudio sobre comunicación de masas, la crítica literaria, la teoría del arte y los estudios sobre simbolismo han desarrollado un complejo entramado conceptual en torno a la producción y recepción de imágenes de las que una parte de la antropología visual ha tomado sus fuentes. He tratado de abordar estos diferentes enfoques desde una reflexión personal a partir de tres ejes: representación visual, comunicación y comportamiento.

El séptimo capítulo, *El cine y el vídeo en la investigación antropológica*, nos devuelve a la investigación empírica; a saltar la veranda y a pisar sobre el terreno. Presenta la relación entre la actitud teórica ante lo que entendemos que es el cine y el vídeo y la actitud metodológica en su utilización como instrumento de investigación. En este capítulo trataremos la cámara de vídeo como elemento de transformación de la práctica antropológica y como elemento de transformación en la elaboración de conocimiento entendido como proceso de aprendizaje. Definiremos el modo de producción etnográfico como aquel que integra la cámara de cine o de vídeo en el marco de una investigación antropológica, distinguiendo el lugar que ocupa la cámara de cine o de vídeo en las distintas fases de un proyecto concreto. En este sentido, definiré el cine de exposición o representacional como la producción cinematográfica o videográfica que tiene lugar después del trabajo de campo y que tiene como objetivo presentar cierto nivel de conocimiento sobre los aspectos sociales o culturales estudiados. En cambio, entenderé como cine o vídeo de exploración aquel cuya producción tiene lugar al mismo tiempo que el proceso del trabajo de campo y, por tanto, está dirigido a ganar conocimiento y contribuye a la formulación de hipótesis sobre los aspectos sociales y culturales a los que se aproxima el investigador.

Finalmente, en *El cine y el vídeo como proceso* se exponen las conclusiones de este trabajo a partir de una reflexión sobre la propia metodología de campo y la experiencia etnográfica, definiendo tres ejes de análisis: la producción videográfica como proceso de investigación, la importancia del movimiento de la cámara en relación al contexto de la investigación, y la relación entre la elaboración teórica y la segmentación del

movimiento durante la grabación y el tratamiento del material audiovisual.

Estas conclusiones no cierran la puerta al cine documental como modo de representar la realidad social y cultural, ni a la necesidad urgente de que la antropología oriente y analice estas producciones, sino que lo sitúa en relación con la investigación etnográfica. Mi intención ha sido abrir caminos hacia la utilización del cine y el vídeo en la propia práctica antropológica y, en concreto, utilizar el vídeo como arena de investigación, señalando su importancia como elemento metodológico durante el propio trabajo de campo.

En este sentido, si queremos que el vídeo sea útil como instrumento de trabajo en las ciencias sociales, debemos dejar de pensar en el cine o el vídeo etnográfico exclusivamente como un género documental; como un producto acabado que deba tener un estilo determinado o como un modo de representación destinado a "mostrar" o "dar a conocer" otras formas de vida, para pensar en el vídeo como parte de un proceso de investigación sobre un aspecto de la realidad cultural que queremos conocer desde una aproximación determinada y a partir de distintos niveles de participación. El movimiento de la cámara es desde esta perspectiva, un movimiento teórico, y el contexto de filmación puede definirse como una interacción entre los sujetos a partir de la cual se redefine y configura el objeto de estudio. El investigador o la investigadora entran a formar parte de una red comunicativa, se integran como un eslabón más de una cadena, de forma que lo que estudian no es un sujeto determinado, sino la contextura de esa red. El objeto de investigación no son las personas con las que interactúa el investigador, sino que, junto a ellas, construye su objeto de estudio; que por definición siempre se sitúa siempre en un nivel de abstracción más alto.

El resultado es la exploración etnográfica de un proceso de comunicación en el que se inscribe el investigador y la cámara de vídeo. En este sentido, hay que aceptar como punto de partida la indeterminación del camino que tomará la filmación, reconocer que en el proceso de descubrimiento no hay sujetos observados y sujeto observador, sino que el conocimiento se crea en la interacción y en el contexto de la filmación. El contexto de la filmación es pues fundamental para la orientación que tomará la investigación, así como el contexto de la exhibición del vídeo. Esto supone un nuevo concepto en el uso de las imágenes, tanto en la construcción del material audiovisual como en la forma en que éste será tratado, presentado, interpretado y analizado.

La experiencia de trabajo de campo con una cámara de vídeo nos obliga a replantear el plano de la especulación teórica sobre la imagen y la propia

práctica de la antropología. La reflexión, la práctica etnográfica y la producción cinematográfica llegan a formar parte de un mismo proceso de aprendizaje, que da cabida a técnicas de investigación más participativas y a la búsqueda de una antropología compartida. El antropólogo visual aprende a mirar.

## **1.2. La construcción de las fuentes**

### **1.2.1. El campo de la antropología visual**

Para esta exposición he distinguido cuatro formas de acercarse al cine desde la antropología: como instrumento metodológico, como medio de comunicación, como modo de representación y como objeto de estudio. Sin embargo, estos cuatro aspectos están interrelacionados en la práctica antropológica y necesitamos un marco conceptual que nos permita utilizar esta tecnología durante nuestro trabajo de campo, al mismo tiempo que reflexionamos sobre ella. Es por esta razón que he querido entender el cine etnográfico dentro del marco más amplio de la antropología; es decir, como producto cultural en el contexto de la producción de imágenes que es, a la vez, instrumento metodológico y campo de estudio.

Mi intención al investigar sobre la relación entre cine y antropología es tratar conjuntamente las dos caras de una misma moneda: la utilización del cine para los objetivos de la investigación antropológica, y el análisis antropológico de la documentación audiovisual sobre la diversidad cultural, de forma que entiendo que la mirada antropológica no puede separarse de la antropología de la mirada.

Mi propósito inicial era analizar críticamente las distintas definiciones de cine etnográfico, las distintas aproximaciones metodológicas en la construcción de un producto audiovisual con intención antropológica, el proceso de comunicación que se produce entre sujeto, cineasta, antropólogo y espectador a través de la mediación del film, así como las distintas estrategias utilizadas por los antropólogos para mirar un documento audiovisual. Esta primera exploración sería más tarde reelaborada a partir de la investigación etnográfica y metodológica, pero ahora se trata de presentar las fuentes y los pasos iniciales que orientaron este trabajo.

Empecé la exploración de este campo de estudio a partir del planteamiento de una serie de preguntas que me preocupaban: Del cine a la antropología: ¿Es posible utilizar el filme como forma de expresión del

pensamiento antropológico? ¿Cómo puede el vídeo integrarse en la metodología de la investigación científica? ¿Qué repercusiones sociales tiene la manipulación de las imágenes sobre la diversidad cultural? ¿Cómo participa la imagen visual en la construcción de identidades colectivas? ¿Cómo es posible estudiar el cine, la televisión o el vídeo desde una perspectiva antropológica? ¿Qué lugar puede ocupar el vídeo en el campo de la antropología aplicada? Y de la antropología al cine: ¿Qué puede aportar o ha aportado la teoría antropológica al campo de la teoría y crítica cinematográfica y al estudio de los medios de comunicación de masas? ¿Qué tipo de estudios empíricos sobre la comunicación mediática se pueden realizar desde una metodología y una aproximación antropológicas?

Como campo de estudio, me propuse investigar sobre la relación entre cine y antropología, es decir, si la introducción de técnicas audiovisuales transformaban o no la práctica de la investigación y la enseñanza. Planteé la hipótesis de que esta relación no podía quedar en una mera adaptación, sino que implicaba nuevos problemas teóricos y metodológicos, tanto en el campo de la comunicación y en los estudios sobre cine, como en el terreno de la antropología social y cultural. Para ello consideré, en primer lugar, como objeto de análisis las películas y documentales que pretendían describir la realidad social y cultural desde una aproximación antropológica. También revisé la documentación bibliográfica que cruza la antropología y el cine, es decir, la producción escrita que se define dentro de la especialidad de la antropología visual.

La recopilación de este material bibliográfico y filmico se realizó principalmente en Estados Unidos, entre enero y agosto de 1991, en el Centro de Antropología Visual de la Universidad de Southern California y durante mi estancia, asistí a diferentes cursos y seminarios sobre cine etnográfico y cine documental.<sup>3</sup>

Además de participar en las actividades generales del Departamento de Antropología (semanalmente nos reuníamos para asistir a una conferencia y proyección de cine, vídeo o diapositivas), participé en las clases "Exploring Cultures Through Film" impartidas por la profesora Nancy Luckehaus. Se trataba de observar los cursos de introducción a la antropología a través del análisis de películas etnográficas y estudiar la forma en que éstas se

---

<sup>3</sup> Agradezco aquí la gentileza del profesor Alexander Moore y del entonces director del Departamento de Antropología de USC, el profesor Stephen Lansing, por haberme invitado al Centro de Antropología Visual considerando mi experiencia como investigadora y mi interés por este tema.

incorporaban a la práctica pedagógica. En el seminario de doctorado, "Contemporary Theories in Cinema Criticism", impartido por el profesor Michael Renov del Departamento de Critical Studies in Film and Television, tuve acceso a información sobre la teoría contemporánea en estudios cinematográficos y su conexión con el desarrollo del cine etnográfico. En su curso de post-grado "Documentary Film and Video" pude visionar y analizar los distintos estilos y tendencias del cine documental del siglo XX. La asistencia como oyente al curso de Karen Altman "Cultural Studies" me introduciría a los estudios sobre comunicación de masas desde una perspectiva literaria.

En el curso "Ethnographic Film Production and Analysis", dirigido por Jean Rouch, Timothy Ash y Nancy Lutkehaus, experimentamos y analizamos distintas formas de incorporar las cámaras de video al trabajo de campo. Durante este curso realicé cinco cortos: *Between Realities* y *Nothing But Heaven* sobre una iglesia evangélica bautista, y *Communitas Experience, Joyful Noise* y *Trance/Transit* sobre una iglesia hebreo-pentecostal. Ambas iglesias en el barrio afroamericano de South Central en Los Angeles. Más tarde, durante la elaboración de este trabajo, realizaría un proyecto de investigación y de innovación docente en la facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Barcelona, junto con Pompeu Casanovas, cuyo objetivo era la filmación de procesos penales en los Tribunales de Justicia para la docencia de Derecho y para la investigación en antropología jurídica.

Es importante señalar este trabajo de formación previa, ya que delimita la construcción de mi bagaje teórico y, por tanto, hay que especificar su complejidad y su alcance. Quiero decir con ello que la lectura bibliográfica y el visionado de películas se han realizado en función de una tradición académica particular, y se han inscrito en un proceso de aprendizaje. Es necesario señalar este punto, pues la recopilación y procesamiento de información por parte del investigador no se forma exclusivamente a través de la lectura o el visionado de películas; la transmisión oral está en la base de la interpretación de la documentación tanto audiovisual como escrita y contribuye en la configuración del marco teórico donde convergen distintos campos de estudio y a partir del cual desarrolla su propia metodología.

He seleccionado la bibliografía relevante a partir del cruce de las bibliografías recomendadas y las contenidas en las obras y artículos dedicados a este tema. En el análisis de esta bibliografía cruzada, encontramos, por una parte, las publicaciones específicas sobre antropología visual, que pasaré a analizar someramente a continuación, y por otra, publicaciones que provienen

de áreas muy diversas: estudios sobre cine y comunicación de masas, obras que se encuadran dentro de la llamada crítica literaria, lecturas en campos como arte, sociolingüística, psicología de la percepción visual, psicología social y filosofía, entre otras. Estas lecturas interdisciplinarias responden a las distintas orientaciones personales de cada autor y reflejan la búsqueda de un interés y un lenguaje común entre cineastas y antropólogos, aún a costa de perder los propios límites.

A partir de estas lecturas heterogéneas y la información que pude elaborar durante mi observación participante en el Centro de Antropología Visual, procedí a identificar (aunque fuera solo provisionalmente) los núcleos de discusión más importantes y seleccioné las películas etnográficas que se consideraban clásicas o ejemplares de una determinada escuela, estilo o metodología. Para organizar el material de lectura consideré cinco áreas de conocimiento y cómo se relacionaban con el estudio de la comunicación visual a través de medios tecnológicos: 1) Antropología social y cultural, 2) Antropología visual y cine etnográfico, 3) Psicología relacionada con la percepción visual, 4) Teoría general sobre cine y crítica cinematográfica, y 5) Estudios culturales, crítica literaria y arte. Para la elaboración y vaciado de la información bibliográfica distinguí cuatro núcleos de discusión en antropología visual: 1) Estilos del cine etnográfico y modos de representación, 2) Etnografía y cine etnográfico, 3) Comunicación y cultura, 4) Investigación y tecnologías de la imagen.

La selección de películas etnográficas -un total de 40 documentales- se realizó a partir de: a) Contenido etnográfico e interés antropológico, b) Estructura formal y técnicas utilizadas, c) Tipo de colaboración y participación entre el realizador, los sujetos filmados y el trabajador de campo, y d) Aportaciones específicas a un estilo de filmación o a un planteamiento teórico. En la filmografía anexa incluyo tanto los documentales citados a lo largo de estas páginas como el material audiovisual que sirvió de base para el análisis prospectivo.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Cabe decir que he consultado la mayor parte de las películas etnográficas en el Centro de Antropología Visual; las producciones cinematográficas de este género no son fácilmente accesibles. Todavía no existe una red de videotecas, ni mucho menos una interconexión parecida a la bibliotecaria. Hay que tener en cuenta además, que la mayor parte de la producción en cine etnográfico está realizada por universidades o productoras independientes y, generalmente, no se exhiben por televisión.

### 1.2.2. Sobre la bibliografía como bagaje teórico

Ante todo cabe señalar que la bibliografía que utilizo es básicamente angloamericana. En parte, porque es donde la antropología visual se desarrolla y tiene más fuerza y, por tanto, es en la lengua que encontramos más material y la producción más extensa. Además, como ya he dicho, mi formación se inscribe en una orientación concreta. Y porque, como en otras áreas de nuestra disciplina, el inglés es la lengua de comunicación científica más generalizada. Así, en la construcción de documentación bibliográfica he intentado cubrir un amplio espectro de la producción internacional, aunque no he pretendido ser exhaustiva. Por ejemplo, no he realizado una profundización sobre las producciones escritas publicadas en América del Sur aunque, especialmente a través del Festival de Cine de Pueblos Indígenas y en naciones como Perú, Argentina y México la producción de cine etnográfico es importante.

Estados Unidos, Canadá y Australia son los puntos de despegue de la Antropología Visual a mediados de este siglo, aunque Francia es otro punto de referencia, en especial la obra cinematográfica de Jean Rouch o las aportaciones teóricas de Claudine de France. En Europa, también cabe destacar la influencia de Paolo Chiozzi en Italia, la labor del Institut für den Wissenschaftlichen Film en Alemania o el trabajo de Luc de Heusch en Bélgica. De otro lado, la producción bibliográfica de Gran Bretaña, antes pequeña, está empezando a aumentar desde la creación del Center for Visual Anthropology conectado a la Universidad de Manchester y a Granada Television. También es significativa la contribución de La Nordic Anthropological Film Association.<sup>5</sup>

Actualmente la actividad en antropología visual se despliega a nivel internacional con distinta fuerza, a través de las revistas de alcance mundial, como el CVA Review de la Comisión de Antropología Visual de la Unión Internacional de Ciencias Etnológicas y Antropológicas, que aglutina los

---

<sup>5</sup> Cuando empecé a trabajar en esta tesis, en el año 1991, empezaba a extenderse la revolución tecnológica del vídeo en las universidades e instituciones académicas relacionadas con la antropología. En estos últimos tres años la producción de cine etnográfico y especialmente de vídeo etnográfico ha aumentado espectacularmente, así como la producción literaria sobre el tema y la difusión de cursos, jornadas, conferencias y festivales dedicados a la antropología visual. En los años 89 y 91 todavía era posible enumerar en unas cuantas líneas los centros dedicados a la imagen y la antropología en Europa, hoy en día necesitaríamos elaborar un listado. Sin embargo, y como veremos, el impacto en el Estado español es todavía pequeño.

esfuerzos y la información intercontinental sobre el tema, con un espíritu muy abierto y con una gran sensibilidad por las producciones originales. También cabe destacar la labor de difusión de la Visual Anthropology Review, de la Society for Visual Anthropology. En estos boletines pueden encontrarse artículos producidos en distintos países de Europa, América, Asia o África; así como noticias sobre la creación de nuevos centros de investigación en antropología visual o cine etnográfico, la aparición de nuevas películas y publicaciones y la celebración de distintos festivales, conferencias y simpósiums.

Tres eran las obras "obligatorias" para la formación académica en Antropología Visual y a ellas me he referido fundamentalmente en la redacción de estas páginas: Principles in Visual Anthropology, compilación de artículos editada por Paul Hockings en 1975; Ethnographic Film, de Karl Heider, publicada en 1974 y 1976; y Studying Visual Communication, compilación de artículos de Sol Worth publicados por Larry Gross en 1981. A las que cabe añadir Anthropological Filmmaking, editado y compilado por Jack Rollwagen; y dos últimas publicaciones: Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions (1992), compilación de artículos editada por Peter Ian Crawford y Jan K. Simonsen; y Film as Ethnography (también compilación de artículos) editado por Peter Ian Crawford y David Turton en 1992.

En la elaboración del bagaje teórico, también me he centrado en cuatro publicaciones de autor elaboradas como un conjunto de proposiciones orientadas teóricamente sobre el tema: las ya citadas Ethnographic Film (1976) de Heider y Studying Visual Communication (1981) de Sol Worth; su monografía sobre los indios navajo y la comunicación cinematográfica publicada junto con Adair, Through Navajo Eyes, An Exploration in Film Communication and Anthropology (1972); y Cinema et Antropologie (1989) de Claudine de France. Aparte, he registrado unos doscientos artículos sobre antropología visual y cine etnográfico en revistas y publicaciones de lengua inglesa desde los años setenta, sin contar los *reviews* de novedades en películas etnográficas y los artículos sobre el género documental que aparecen en revistas o publicaciones dedicadas a la crítica cinematográfica. La revisión de la bibliografía abarca desde principios de los setenta hasta 1992, citando las obras más conocidas con anterioridad a estas fechas y ampliando la documentación con las publicaciones recientes más importantes a las que he tenido acceso.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Lo primero que destaca en la revisión de la bibliografía específica es que son escasas las publicaciones sobre antropología visual que sean trabajos monográficos o de un solo autor. La

Seleccionar y organizar la información es tarea difícil, no hay que insistir en ello, pero no tiene más secreto que escoger un camino. Como he expuesto anteriormente, no he pretendido abarcar "toda" la producción bibliográfica y cinematográfica mundial respecto al cine etnográfico. He intentado ser minuciosa en la búsqueda de documentación escrita al seleccionar las obras más representativas según una tradición académica para poder relacionarlas con la propia investigación empírica y orientación personal.

El marco teórico de esta investigación, en cuanto a antropología visual se refiere, está pues en gran parte elaborado a partir de la orientación general de la escuela norteamericana. Es importante señalar al menos tres vertientes en la teorización sobre antropología visual y cine etnográfico anglosajón. La primera considera el cine etnográfico como una etnografía y, por tanto, se centra en el cine y en el vídeo como forma de documentación etnográfica o de expresión del conocimiento antropológico de una determinada área o aspecto cultural. La segunda vertiente estudia el cine como dato etnográfico y el interés se centra en el análisis del contenido de la imagen, en el comportamiento registrado como fuente de información sobre una cultura. La tercera contempla el cine etnográfico como texto o como narración y se orienta preferentemente a la crítica de la representación, teorías de recepción y al análisis de la construcción de identidades colectivas a través de los medios de comunicación audiovisuales.

El debate en antropología visual y cine etnográfico gira a partir de tres ejes: cómo hacer una película etnográfica -producción-, qué es una película etnográfica -teorización- y cómo mirar una película etnográfica -análisis y recepción-. La producción está dominada por el debate sobre los estilos de filmación y por el tipo de relación en el campo entre cineasta, antropólogo y sujeto. La teorización, toma una vertiente más normativa que descriptiva sobre la definición de cine etnográfico; mientras que el análisis está orientado principalmente por los estudios de comunicación de masas y de la crítica cultural.

Es importante señalar también la tendencia a relacionar el estudio de la antropología visual con la teoría cinematográfica y con la producción de películas o documentales. La escuela norteamericana da primacía a la

---

mayoría de publicaciones en este campo son artículos publicados en revistas y colecciones de artículos editadas en forma de libro y dos manuales: *Visual Anthropology* (1986) de John Collier y Malcom Collier, y *Manuale di Antropologia Visuale* (1993) de Paolo Chiozzi. Cabe recordar que la antropología visual tiene una tradición muy reciente -el término "antropología visual" nace a finales de los setenta- y representa un campo minoritario dentro de la disciplina general.

producción de material filmico sobre el análisis erudito, en el sentido de que la reflexión sobre cine etnográfico debe ir acompañada de una experiencia en realización. No obstante, la orientación actual está dividida entre la utilización del medio audiovisual por parte de los antropólogos como forma de expresión alternativa o complementaria al texto escrito -realización de cine documental- y entre el vídeo y las nuevas tecnologías como forma de experimentación e investigación en antropología social y cultural.

En general, podemos decir que en el campo de estudio de la antropología visual se produce la intersección de dos aproximaciones distintas a la cultura y la comunicación. Por una parte, está la investigación empírica desde la antropología y otras ciencias sociales; por otra parte, encontramos el análisis de la producción etnográfica, actualmente orientada hacia los llamados estudios culturales y la crítica cultural. Esta última parte de la crítica literaria, el análisis semiótico, el psicoanálisis, el feminismo y el marxismo para entender el papel de la ideología en la construcción de nuestras representaciones sobre el mundo, ya sean éstas visuales o escritas.

En la reflexión sobre cine etnográfico a principios de los noventa es notoria la influencia de la crítica cultural y del análisis retórico de la producción cinematográfica, ya sea la realizada por antropólogos como por cineastas o críticos literarios. El cine etnográfico, como género documental que habla de "otros pueblos" producido por y para Occidente, está siendo severamente cuestionado. Remite a favor del cine y del vídeo auto-representativo, siendo así que, en estos momentos, puede hablarse de crisis en el modelo representacional del cine etnográfico. El objetivo de representar otra realidad cultural ante una audiencia internacional cede ante modelos más participativos, donde son los propios agentes culturales los que toman la cámara y utilizan los medios tecnológicos por sí mismos para representar sus intereses y su propia visión del mundo.

Pienso que la crisis del cine etnográfico como representación visual de las culturas en el seno de la antropología visual anuncia tres salidas posibles: la profundización en el estudio de producciones cinematográficas como proceso cultural, el despegue del vídeo de investigación etnográfica vinculado a otros procedimientos de tratamiento de la imagen y el desarrollo de aplicaciones multimedia a la difusión del conocimiento antropológico.

### 1.3. Una mirada a la antropología visual en el Estado Español

#### 1.3.1. Cine etnográfico y televisión

Para terminar esta exposición sobre la construcción de nuestro bagaje teórico en antropología visual, es necesario detenerme en el estado de la cuestión en el Estado español, qué se entiende aquí por producción etnográfica y cuál es el panorama de la antropología visual en el momento actual (sin pretender realizar un tratamiento historiográfico sobre el género documental y rastrear sus orígenes a partir de su tratamiento como documento etnográfico).

La antropología visual y el cine etnográfico en nuestro país son incipientes, por no decir casi inexistentes. Muchas veces, se confunde el cine etnográfico con el género documental para televisión dedicado a viajes y exploraciones, o con los reportajes dedicados a presentar periodísticamente culturas tradicionales o pueblos etiquetados como exóticos o marginados. El reportaje televisivo o el gran documental se identifica con el cine etnográfico por la selección del tema y por la orientación descriptiva, pero su planteamiento en pocas ocasiones está basado en un trabajo de campo en profundidad o responde a una búsqueda etnográfica.

Si bien la mayor parte de los programas de televisión que tratan cuestiones cercanas al interés etnográfico no tienen ninguna información antropológica básica, y se confunde el objeto temático con la aproximación disciplinada, algunos cuentan con el asesoramiento de antropólogos y antropólogas. Por ejemplo, la colaboración de Alida Carloni para RTVE en *Un mundo de patios* o la de Salvador Rodríguez Becerra para Canal Sur en la serie *Fiestas de Andalucía*.<sup>7</sup> No obstante, en la mayoría de las producciones realizadas para televisión de este tipo, el antropólogo aparece como "cabeza parlante" para dar su opinión sobre un tema, o bien asesora en la elaboración del guión y en las localizaciones. Otras veces se le llama para realizar un guión "académico" al que luego se incorporan las imágenes y la música. El antropólogo pocas veces puede controlar el desarrollo de la producción y, cuando lo consigue, suele dominar la explicación teórica, de forma que las imágenes ilustran las tesis de sus autores, pero la organización de la producción está desvinculada del proceso de investigación.

Excepto honrosas excepciones, la mayor parte de documentales o series

---

<sup>7</sup> *Un mundo de patios*, Jaime Villate (guión y realización), Alida Carloni (asesoramiento). Producción para Televisión Española, 16mm. 58 min. color, 1992.

*La fiesta del Cascamorras*, Francisco García Novell (guión y realización), Salvador Rodríguez Becerra (asesoramiento). Estudio Uno para Canal Sur Televisión. Betacam, 27 min. 1992.

para televisión realizadas en nuestro país a las que he tenido acceso y que pretenden un enfoque intercultural o que tratan sobre tradiciones y fiestas populares, sacrifican el tratamiento antropológico por la espectacularidad. La preocupación es que el producto sea vendible y se adapte a una audiencia potencial, al "gran público" que busca entretenerse.<sup>8</sup> Otras veces, son exposiciones demasiado académicas, donde la imagen es solo un pretexto para ilustrar un conjunto erudito de argumentaciones conceptuales expresadas poéticamente en el tratamiento de la imagen. Lo cierto es que se identifica al cine etnográfico con el género documental y a éste con la producción para televisión de programas sobre tradiciones o reportajes exóticos.

Como se vio en la Primera Muestra Internacional de Cine Etnológico realizada en Granada en octubre de 1992, en el Estado español, la relación entre productores de televisión y antropólogos no es todo lo fluida que cabría esperar. La televisión marca unas exigencias muy duras de aceptar para los antropólogos -que siempre se expresan en términos de audiencia o presupuesto- que no se apoyan en las bases teóricas y metodológicas de la tradición del cine etnográfico y de su desarrollo actual.

El problema es enrevesado pero creo que parte de un desconocimiento mutuo. Siendo muy esquemática y directa, pienso que el productor que se acerca a la antropología busca erudición más que sensibilidad para el tratamiento de las imágenes de un modo distinto. Y el antropólogo que se aproxima al cine y a la televisión se expone a trivializar su trabajo o queda fascinado por el "lenguaje cinematográfico" y su simbolismo. De otro lado, muchos productores no están dispuestos a ceder parcelas de poder a los antropólogos en el control de la producción, ya que suponen que éstos "no entienden de cine y no saben como vender una imagen" (este es el trabajo del realizador, no del antropólogo). Parten pues de una división del trabajo muy específica basada en el control de la producción por el realizador y, exagerando mucho, el productor tiene como presupuesto de partida de que un antropólogo no puede enseñarle nada sobre cómo mirar.

Otro de los presupuestos es que la antropología no interesa al gran público. Por consiguiente, hay que "maquillarla" para poder venderla. Los productores no suelen arriesgarse a una aproximación antropológica, ya que supone unos costes de filmación altos y un tiempo de investigación elevado

---

<sup>8</sup> Por ejemplo, el productor no duda en incorporar la opertura de La Walkiria de Wagner a las escenas de persecución del Cascamorra en Baza -supongo que con el estupor de su asesor antropólogo-. Ver *La Fiesta del Cascamorra*, 1990, producida para Canal Sur por Francisco García Novell con el asesoramiento de Salvador Rodríguez Becerra.

para sus criterios, además de obtener un producto que no es seguro que encuentre comprador en el mercado -este temor es un serio obstáculo para el desarrollo del documental etnográfico. Sin embargo, este presupuesto parte una vez más de la división entre la palabra y la imagen, entre la erudición y la simplicidad. Se apoya en el supuesto de que la antropología es un conocimiento verbal y literario, que no puede aportar nada nuevo al cine documental. Y se apoya en el supuesto de que el público es algo dado, sin pensar en la posibilidad de desarrollo de nuevos mercados. Como veremos cuando analicemos las tendencias metodológicas del cine etnográfico, la antropología no está reñida con la imagen, sino que precisamente desarrolla una técnica de observación que puede ser útil a la cinematografía y que puede interesar a la audiencia.

Entre los antropólogos, creo que existe un cierto temor a la banalización y manipulación de sus investigaciones a través del medio televisivo. El antropólogo parte del presupuesto de que el cine documental simplifica la complejidad de sus posiciones teóricas y que dedicarse a ello es una desviación de su profesión. También puede pensar que el cine no puede aportar nada nuevo al conocimiento antropológico. Si estos presupuestos se mantienen, las posibilidades de ofrecer al espectador otro tipo de tratamiento audiovisual y de profundización temática quedan muy limitadas. Las propuestas dirigidas a variar el formato o introducir nuevos elementos en la elaboración del contenido se consideran demasiado artísticas para el erudito o demasiado científicas para el gran público.

Cabe decir aquí que en otros países como Gran Bretaña, aunque está mucho mejor desarrollada la tradición documental, esta situación tampoco está resuelta. La inclusión de documentales "antropológicos" en la programación suele responder más a decisiones individuales de los productores de televisión que a una planificación de este tipo de programas "educativos".<sup>9</sup> Queda clara la necesidad de un diálogo entre ambos mundos profesionales si queremos llegar a formas alternativas de comunicar a la audiencia la diversidad cultural, y, en este sentido, la antropología tiene mucho que aportar, no sólo en el contenido del guión o en la investigación previa, sino en la propia confección del material audiovisual y en el tratamiento de la información.

Lo exótico frente al "nosotros", la polaridad entre primitivo y civilizado,

---

<sup>9</sup> André Singer & Steven Seidenberg, "television Culture: The Representations of Anthropology in British Broadcasting", en *Visual Anthropology Review*, vol.8 núm.1, Spring, 1992.

entre vivir en armonía o destruir la naturaleza, entre marginados y opulentos, y el descubrimiento de tribus ignotas o la salvación documental de la tradición que desaparece siguen siendo las cartas que juega el cine documental al abordar el conocimiento de otras culturas, y valga como ejemplo la serie *Otros pueblos* de Televisión Española. El hecho de que los programas sean realizados por profesionales con cierta sensibilidad antropológica no es garantía de que el tema sea tratado dentro de los cánones de la etnografía, ni que se haya realizado a partir de un trabajo de campo prolongado. Muchas veces lo que se hace es adaptar la jerga antropológica al comentario narrado. Esta será una cuestión debatida ampliamente en el cine etnográfico: la elección de un tema antropológico y la incorporación de un léxico antropológico no supone un tratamiento antropológico del mismo. Un documental antropológico puede ser simple y sencillo, apto para todos los públicos y entretenido. Puede que incluso pase desapercibido el trabajo de campo realizado para su elaboración -pero es ese trabajo el que ha orientado la selección y organización de las secuencias. El problema es la desconexión entre el mundo de la comunicación y la disciplina académica; además de que se asimila el reportaje realizado para televisión como el único modo de introducir la imagen en antropología. A pesar de que existen buenos documentales sobre la diversidad cultural y de que es necesario mejorar esta interrelación, debemos tener en cuenta otras posibilidades de utilización de la imagen en antropología.

Lo que me interesa destacar aquí es que antropólogas y antropólogos podemos participar en los medios de comunicación de masas bajo nuestra responsabilidad y me atrevo a decir que es necesario que lo hagamos. No es necesario caer en posiciones fatalistas ("no hay nada que hacer", "la divulgación no es ciencia" o "no es nuestro trabajo") o excesivamente optimistas ("divulgar la antropología y mostrar la vida de otras gentes en televisión acabará con el racismo y la xenofobia"). Pero, que a la vez, podemos incorporar las nuevas tecnologías de la imagen en nuestra propia práctica.

Así pues, la representación audiovisual de la diversidad cultural en los medios de comunicación de masas es un campo para la antropología. Nos interesa como antropólogos y nos debería interesar como productores. Es necesario participar tanto en la producción de documentales como en el análisis y la crítica de los mismos, preparándonos para que nuestra aportación suponga una verdadera indagación sobre las posibilidades del género. De otro lado, no podemos olvidar que el objeto de representación del cine documental es también objeto de estudio de la antropología y, además, el documental es la forma en que distintas teorías sobre la cultura se incorporan al saber social y

compartido.

En este sentido, creo necesaria una mayor colaboración y un mayor acercamiento entre antropólogos, cineastas y periodistas. Así como ahora resulta incomprensible que en la formación de antropólogos y antropólogas no se incluya sistemáticamente la tecnología audiovisual como instrumento de investigación, parece también conveniente que se incluya un conocimiento sistemático en antropología para formar la sensibilidad periodística o de especialistas en comunicación audiovisual. Es necesario reflexionar sobre cómo se construye nuestro saber sobre la diversidad cultural y cuáles son los criterios en la selección de documentales. La circulación de imágenes sobre "otras culturas" y "otros pueblos" reclama nuestra atención.

### **1.3.2. Tradiciones que desaparecen**

Otra vertiente del cine etnográfico en nuestro país es la elaboración de documentos audiovisuales sobre tradiciones populares, la mayoría de ellos, por encargo o iniciativa de instituciones públicas o culturales. Se trata de realizar documentales de interés muy específico sobre técnicas artesanales en vías de desaparición como por ejemplo, *Instrumentos tradicionales del barro en Andalucía* de Andrés Yuste, o *Espardenyes d'Eivissa* de Josep M. Bassols y Lina Sansano Costa. Otros documentales versan sobre fiestas y tradiciones populares como la romería de la Virgen del Rocío o las fiestas de moros y cristianos, por citar ejemplos actuales.<sup>10</sup>

El interés del cine por la antropología parte de la posibilidad de documentar audiovisualmente procesos artesanales o culturas en rápido proceso de cambio social y de aculturación a fórmulas mayoritarias o industriales. Esta es una posición limitada, pero incluso Margaret Mead impulsó el cine etnográfico en un primer momento como un "salvamento" y como un intento de preservación documental.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> *Instrumentos tradicionales del barro en Andalucía*, Andrés Yuste, realización. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada. Betacam, 75 min. 1992.

*Espardenyes d'Eivissa*, Josep Ma. Bassols 7 Lina Sanso Costa, Fundació "Sa nostra", Balears, Betacam, 50 min. 1990.

*Moros y Cristianos en las Alpujarras*, Demetrio Briset, Producción independiente. U-Matic, 27 min. 1989.

<sup>11</sup> Margaret Mead, "Visual Anthropology in a Discipline of Words", en Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, ed. Mouton Publishers, The Hague, 1975.

Estas producciones realizadas generalmente por productoras independientes, suelen basarse en una investigación o trabajo de campo en profundidad, pero limitados al área del objeto clásico de la etnología y centrados en la urgencia por preservar la imagen y el sonido de unas prácticas extintas. El problema de estas producciones realizadas para instituciones públicas y museos, a veces con la intención de venderlas a televisión, es también la fórmula estereotipada tanto en el contenido como en la forma: bellas imágenes, música de fondo y guión literario.

La imagen corre a cargo de especialistas en cine o vídeo en función de un guión previo elaborado, a su vez, por especialistas en antropología, que conocen bien el tema, pero desconocen como puede realizarse su tratamiento cinematográfico. El planteamiento del guión suele ser más apto para una monografía escrita que para un producto que guarde una relación entre imagen y narración. Este estilo de representación altera la calidad etnográfica del contenido, sin que aporte un tratamiento interesante desde el punto de vista narrativo. Hay que insistir en ello: existe una fórmula o un estilo en el vídeo hecho de encargo que se puede definir, en palabras sencillas, como ilustrar con imágenes bonitas un denso guión explicativo al que se le añade una suave música de fondo "relajante".

Por parte de las productoras, el motivo de seguir esta fórmula es cumplir con el objetivo de ofrecer al cliente una buena calidad artística de la imagen y de la presentación sin "disparar" el presupuesto. Mientras que muchos investigadores reconocen que se desentienden de la producción y la dejan en manos de los profesionales.<sup>12</sup> Es como si encargáramos a otros la obtención de datos y la redacción de nuestra etnografía. Saber enfocar bien no es lo mismo que saber dónde y cómo hay que mirar. En este sentido, necesitamos atrevernos a hacer vídeos caseros, a investigar sobre el vídeo utilizándolo, aunque sea para saber lo que podemos pedir a los especialistas en imagen y cómo colaborar con ellos y con ellas. Pero pienso que sólo cuando aprendamos a utilizarlo de una manera reflexiva nos aportará tanto a antropólogos como a realizadores un saber productivo.

Entiendo que esta desconexión entre investigador y realizador, entre

---

<sup>12</sup> Por ejemplo, en las "Segones Jornades, L'Autònoma i la Innovació Docent", realizadas el 1 y 2 de junio de 1994, la profesora Breton presentó "Una experiència de treball de camp en Geografia Social: la realització d'un document en vídeo". El documento se había montado en función de la estética de las imágenes sobre los estibadores del puerto de Barcelona, sin referencia al extenso trabajo de campo y a la metodología utilizada. Se había suprimido el sonido original y las entrevistas a los estibadores.

antropología y cine documental es el panorama más generalizado actualmente en nuestro país, aunque hay que ser optimistas. Las producciones de documentales etnográficos pueden abrirse a otro tipo de temáticas que la artesanía o el folklore, y pueden proponer otras formas de presentación audiovisual que la imagen ilustrada por una narración a la que acompaña una música de fondo. El valor como documento etnográfico de estas producciones es muy parcial al separar tajantemente la producción de la transmisión de conocimiento. Hay que tener en cuenta que en la misma toma de las imágenes está implícita una observación analítica, y que el cámara ha de estar entrenado para mirar etnográficamente.

En las producciones sobre temas etnológicos predomina un cierto gusto estético sobre el riesgo de trabajar con la tecnología de la imagen. Queremos obtener un producto atractivo, sin tener en cuenta las relaciones de producción y lo que aporta el vídeo a la investigación. Por esta razón propongo aprender a utilizar un medio según nuestra predisposición y propósitos y asumir el riesgo de que no parezca profesional. En este sentido, la interrelación creativa entre investigación y técnicas audiovisuales es un campo abierto.

Este panorama ha cambiado algo durante estos últimos años.

### **1.3.3. La innovación pedagógica**

Finalmente, en la práctica docente de la antropología en las universidades españolas, como en otras universidades a nivel internacional, se va incorporando cada vez más el componente audiovisual. El material puede ser muy variado, puede incluir películas de ficción y documentales de televisión mientras aborden, desde alguna perspectiva, el tema que desea presentar el profesor o la profesora, ya sea un concepto teórico como poder, territorio o parentesco; sistemas de organización social o formas de subsistencia; cambios sociales como la revolución industrial o un grupo cultural concreto como los massai, los nuer o los cuna.

Sin embargo, la utilidad de los medios audiovisuales en el aula está generalmente reducida a su función como ilustración de la exposición académica. La producción autóctona es muy baja comparada con otras universidades europeas o americanas y la posibilidad de utilizar el vídeo por parte de los propios estudiantes es prácticamente una utopía. Pero para entender el nivel de incidencia del vídeo en las universidades pienso que hay que tener en cuenta dos factores: el nivel de desarrollo económico de nuestro

país y esta función "subsidiaria" de la imagen en la enseñanza.<sup>13</sup>

No obstante estas dificultades y limitaciones, la experiencia docente y en menor grado la producción de vídeo están bastante extendidas, aunque son experiencias pioneras. Podemos citar universidades como la de Sevilla, donde Esther Fernández de Paz y otros profesores trabajan puntualmente con este medio; en la Universidad del País Vasco, el Seminario de la Mujer mantiene un área audiovisual y en la Universidad de Barcelona existe un laboratorio audiovisual en la Facultad de Sociología. En la Universidad Complutense de Madrid hay un Taller de Antropología Visual y en la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona, en la Universidad de Barcelona o en la Universidad Autónoma de Barcelona hay cursos en los que se pasan películas etnográficas; concretamente en esta última hay una asignatura específica dedicada al pase de vídeos etnográficos como complemento de las etnografías escritas. En Madrid, Barcelona y Granada se han organizado algunos experimentos en antropología visual y es cada vez más frecuente encontrar profesionales y estudiantes que utilizan el vídeo para registrar sus observaciones de campo o como documentación en su trabajo de tesis doctoral. Estos son algunos ejemplos esperanzadores de la actividad que se está llevando a cabo en el ámbito universitario, aunque existe una gran desconexión entre los propios profesionales que a título personal e individual está haciendo algo en este terreno.

En la difusión del cine etnográfico, Eugenio Monesma fue el impulsor del Festival de Cine Etnológico en Huesca a finales de los ochenta. La Muestra Internacional de Cine Etnográfico de Granada realizada en 1992, dirigida por Luis Pérez Tolón fue un intento de recuperar esta tradición, dándole una apertura internacional y admitiendo todo tipo de producciones documentales y experimentales. Como instituciones que contemplan una vertiente en antropología visual puede destacarse la experiencia realizada en el Centro de Investigaciones Etnológicas "Angel Ganivet" de Granada (Area de Cultura de la Diputación Provincial). Este Centro desarrolló desde el año 90 hasta el 93 distintas actividades como una muestra internacional de cine etnológico, cursos sobre teoría, metodología y producción de cine etnográfico y

---

<sup>13</sup> Las aulas están poco preparadas para el visionado de un vídeo o la proyección de una película, son pocos los departamentos que cuentan con un archivo audiovisual importante y menos los que cuentan con un laboratorio equipado en tecnología de la imagen. Teniendo en cuenta, además, que la red de distribución de películas etnográficas está poco desarrollada en el Estado español, resulta difícil obtener material audiovisual de otras fuentes que no sean la televisión o los archivos privados.

producciones propias. Aparte, hay otras instituciones, como por ejemplo, la Fundación Cultural "Sa nostra" en Baleares y "Terracota" el museo de cerámica de la Bisbal, que tienen sus propias producciones en vídeo, o el Arxiu Etnològic de Catalunya, ahora en el CSIC, que cuenta con un valioso material fotográfico de principios de siglo.

Si buscamos documentación bibliográfica sobre el tema realizada en el Estado español, la situación es aún mucho más limitada; hay que buscar con lupa y en revistas muy específicas. Cabe señalar el artículo de Julio Alvar, "Reflexiones en torno al cine etnográfico", sobre la utilización de la cámara de cine en su trabajo etnográfico, el artículo que realizamos con Luis Pérez Tolón, sobre modelos de colaboración en el cine etnográfico, así como el artículo "Antropología i cinema" por José Angel Garrido (una buena introducción al cine etnográfico). Además, tenemos otros artículos y entrevistas realizadas a cineastas internacionales y algún artículo como del de Lisón Arcal en una revista de pensamiento.<sup>14</sup>

Como obra de autor, solo conozco, por ahora, el trabajo de Luis Pancorbo, en la que aboga por una compaginación entre el reportaje televisivo y el documental etnográfico. El "documentaje" sería un género televisivo a medio camino entre el reportaje -cuyo esfuerzo se concentraría en la rapidez de la realización y en la actualidad de la noticia-, y el documental -que trata de describir un tema en profundidad. La "telerealidad" o la "tribu televisiva" son nociones que se presentan en el libro a partir de una ecléctica orientación semiótica y que hacen referencia a la interconexión homogeneizadora que a nivel mundial parece conseguir este medio de difusión.<sup>15</sup>

Este es el panorama en el que me he movido en la selección de información bibliográfica y audiovisual sobre la cuestión que aquí nos ocupa. Hay lagunas, no podía ser de otro modo, pero es un marco lo suficientemente amplio para empezar a trabajar con un mínimo de rigor e imaginación, aceptando de entrada que se trata de una visión propia que abre una línea de

---

<sup>14</sup> Julio Alvar, "Reflexiones en torno al cine etnográfico", en Gazeta de Antropología, núm. 9, Granada, 1992.

L. Pérez Tolón & E. Ardévol, "A su propio ritmo: gitanos de hoy, un modelo de colaboración en antropología visual", en Gazeta de Antropología, núm. 8 Granada, 1991.

José Angel Garrido, "Antropología i cinema", en AvenÇ, núm. 174, Barcelona, 1993.

J.C. Lisón Arcal, "Antropología visual, un campo abierto", en Sociedad y Utopía, núm. 1, Madrid, 1993.

<sup>15</sup> Luis Pancorbo, La tribu televisiva, Análisis del documentaje etnográfico, Instituto Oficial de Radio y T.V. Española, Madrid, 1986.

búsqueda.

## **2. ANTROPOLOGÍA VISUAL Y CINE ETNOGRÁFICO**

### **2.1. La imagen en una disciplina de palabras**

#### **2.1.1. La incorporación del cine en la antropología**

La antropología visual nace con el desarrollo de las nuevas tecnologías de comunicación social, con las posibilidades de la fotografía, el cine y el vídeo como instrumentos para recoger datos etnográficos y explorar, preservar y documentar culturas a través de la reproducción mecánica de formas, colores y sonidos. Generalmente, se entiende por antropología visual el uso de las técnicas audiovisuales como una forma de documentación etnográfica o como ilustración en la transmisión del conocimiento antropológico; la introducción de la imagen en una disciplina de palabras, según Mead.<sup>16</sup>

La aceptación de estos medios como forma de expresión y de recogida de datos conlleva, para la antropología, la incorporación de una nueva forma de plantearse sus técnicas de investigación, así como la comunicación de sus descubrimientos. También supone, de alguna manera, pensar visualmente.<sup>17</sup> Reflexionar no sólo sobre el lenguaje, sino también sobre nuestra percepción visual. Nos obliga a pensar sobre cómo miramos. La incorporación del cine o del vídeo como medios de expresión implica algo más que producir un documento visual orientado antropológicamente, nos lleva a reflexionar sobre la metodología de la producción, sobre el proceso de comunicación entre el sujeto filmado, el antropólogo y la audiencia, sobre la representación visual y sobre la imagen.

La utilización de técnicas audiovisuales como herramientas auxiliares en el trabajo de campo y como forma de recogida de datos para la documentación y preservación de fenómenos culturales únicos o en vías de desaparición se da ya en los mismos orígenes de

---

<sup>16</sup> Ver Margaret Mead, "Visual Anthropology in a Discipline of Words" en Principles of Visual Anthropology, Paul Hockings ed. Mouton, 1975. pág.5. Traducción propia de citas textuales mientras no se indique la bibliografía en castellano. Si el texto está entrecomillado, es cita literal; si no, es una paráfrasis o una referencia textual.

<sup>17</sup> Ver Rudolf Arnheim, El pensamiento visual, Paidós Estética, Barcelona, 1986 (1969).

la fotografía y del cine. Sin embargo, esta utilización no tiene prácticamente incidencia en el desarrollo de la teoría antropológica o en la definición de su metodología; tampoco se elabora un marco teórico y conceptual para la producción, análisis y crítica de la documentación audiovisual de los llamados fenómenos culturales. La aportación de esta metodología no se plantea como una técnica capaz de conducir a una construcción teórica, no forma parte del instrumental necesario para nuestro trabajo.

Si la antropología visual se va configurando como rama o especialidad de la antropología que abre un campo de reflexión sobre la imagen, lo hace muy lentamente, apoyándose en la producción de cine etnográfico documental más que como *corpus* de saber válido en el terreno de la especulación y la experimentación científica. Inicialmente, algunos antropólogos utilizan el cine o la fotografía para sus investigaciones, otros para aumentar la documentación sobre la diversidad cultural y otros realizan expediciones fotográficas o cinematográficas para los archivos de los museos. Pero son actuaciones aisladas y despiertan poco interés en la comunidad académica. El género documental que trata sobre las distintas formas de vida de las sociedades humanas y el cine utilizado como técnica de investigación tienen existencias separadas. Ambos, en el terreno de la antropología, tienen en un principio escasa incidencia en el desarrollo de la disciplina, pese a la labor de pioneros como Margaret Mead y Gregory Bateson en los años treinta.<sup>18</sup>

La institucionalización de la antropología visual se fragua a partir del reconocimiento cada vez más extendido de la capacidad del cine para registrar datos etnográficos. En 1948 se lleva a cabo en Francia el primer congreso de cine etnológico, sin una clara definición de lo que se entiende por este término, pero con una posición firme sobre su importancia en el campo de la antropología.<sup>19</sup> A partir de los años sesenta empieza una verdadera actividad académica en torno al cine etnográfico, acompañada de una mayor colaboración entre realizadores cinematográficos y antropólogos, especialmente en los Estados Unidos, Canadá, Francia, Alemania, Suecia, Gran Bretaña y Australia, que se va extendiendo progresivamente por otros países.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Gregory Bateson y Margaret Mead, Balinese Character: A Photographic Analysis. New York Academy of Sciences, Special Publications, 2, 1942.

<sup>19</sup> Leroi-Gourhan, André, "Cinéma et sciences humaines, le film ethnologique existe-t-il?", Revue Encyclopédique de Géographie Humaine et d'Ethnologie, núm.3, 1948.

<sup>20</sup> Ver Karl G. Heider, "A History of Ethnographic Film" en Ethnographic Film, University of Texas Press, 1976.

Desde 1965 se empiezan a incluir críticas sobre cine etnográfico en una sección especial de la publicación American Anthropologist y empiezan a desarrollarse conferencias, seminarios y cursos sobre cine etnográfico, así como proyectos de producción de cine etnográfico en el marco de la universidad. Pero la antropología visual como estudio de la comunicación con técnicas audiovisuales todavía no había nacido como tal. Tendremos que esperar a los años setenta y al trabajo de Sol Worth y Jay Ruby, en conexión con Margaret Mead, y de los cuales hablaremos más adelante en profundidad.<sup>21</sup> En 1973, bajo la dirección de Jay Ruby, se crea la Society for the Anthropology of Visual Communication (SAVICOM) bajo el auspicio de la American Anthropological Association (AAA) y que más tarde pasaría a denominarse The Society for Visual Anthropology. Durante esta década aparecen distintas revistas dedicadas a la antropología visual como Studies in the Anthropology of Visual Communication, Visual Anthropology Review (sección de la American Anthropological Association), y la CVA Review, Revista de la Comisión de la Antropología Visual de la Unión Internacional de Ciencias Etnológicas y Antropológicas.

Desde finales de los sesenta y principios de los setenta empiezan a incorporarse programas o cursos en cine etnográfico en distintas universidades americanas, pero es importante destacar a principios de los años ochenta la creación del Center For Visual Anthropology vinculado al Departamento de Antropología y a la Escuela de Cine de la Universidad de Southern California, en Los Angeles, y los programas en Antropología Visual de UCLA, Berkeley, Temple, The Chicago campus de la Universidad de Illinois y de la Universidad de Nueva York.<sup>22</sup> En Europa es importante destacar el trabajo pionero en el Musée de l'Homme y el programa de Formation de Recherches Cinématographiques de la Universidad de París X-Nanterre y, de reciente creación, el "Granada Center for Visual Anthropology" de la Universidad de Manchester o el IMEREC de Marsella.

El establecimiento progresivo de la antropología visual como especialidad en el terreno antropológico corre paralelo a una diversificación de

---

<sup>21</sup> Ver Sol Worth, "Margaret Mead and the shift from "visual anthropology" to the "anthropology of visual communication", en Studying visual communication, University of Pennsylvania Press, 1981. pág. 185.

<sup>22</sup> Ver "La formación de antropólogos visuales, la evolución del programa de la Universidad del Sur de California para la educación de antropólogos visuales y etnocineastas", por Timothy Asch, en Fundamentos de Antropología, núm. 1, 1992, pág. 114-121.

los campos de estudio de la antropología social y cultural. Desde finales de los años setenta y durante la década de los ochenta la antropología se ha ramificado en nuevas y diversas especialidades, así como se han desarrollado distintas y complejas orientaciones teóricas. Generalmente, el estudio de la cultura se ha dividido a partir de los distintos componentes funcionales de la sociedad, y puede hablarse, por ejemplo, de antropología religiosa, económica y política. Sin embargo, en la actualidad, con la ampliación del objeto de estudio de la antropología a las llamadas sociedades complejas y la extensión del campo de investigación a la globalidad de sociedades humanas, se han abierto nuevos campos de investigación y delimitado nuevas formas de acceso y conceptualización de los llamados fenómenos sociales. Así, hoy en día se habla de antropología urbana, de la alimentación, del deporte o de antropología educativa o médica. En este amplio espectro de campos de estudio, la antropología visual encuentra su lugar y puede considerarse una especialidad pionera, aunque de las más controvertidas, dado que no sólo propone un nuevo objeto de estudio, sino también el desarrollo de una metodología distinta.

### **2.1.2. La documentación etnográfica**

¿Qué es el cine etnográfico? ¿Cómo distinguir un vídeo etnográfico del que no lo es? ¿Cómo analizar una película antropológicamente? Lo primero que llama la atención cuando nos acercamos al cine etnográfico es la dificultad de su definición. Toda producción cinematográfica, desde los Westerns a las noticias y los anuncios publicitarios, puede considerarse como un documento etnográfico, ya que nos informa sobre una determinada realidad social y cultural, tanto en el comportamiento que contienen como en la forma de su presentación. El cine y el vídeo nos enfrenta al hecho de que podemos ver y oír en la pantalla gestos, voces, formas de vestir, actividades y espacios captados por la cámara en el mismo momento y lugar en que se producen. Podemos ver y oír "directamente" gentes de lugares muy remotos y de tiempos muy lejanos sin necesidad de movernos de casa e interpretar su comportamiento "como si" se produjera delante de nosotros, con los mismos instrumentos conceptuales con los que tratamos de entender la vida cotidiana.

Independientemente de que la aproximación sea periodística o cinematográfica, poética o científica, el material audiovisual puede ser valioso como fuente de documentación etnográfica. Esto es así porque el material

audiovisual nos remite de forma inmediata a aspectos relacionados con el comportamiento y la comunicación humana y porque cualquier producto visual puede ser analizado desde una perspectiva antropológica. La cuestión es cuál es esta perspectiva y si puede hablarse del cine etnográfico como algo distinto a su tratamiento como dato de una cultura.

La antropología visual se propone, por una parte, utilizar el cine como forma de descripción etnográfica y, por otra parte, analizar la información que nos proporciona una película sobre una determinada cultura como documento etnográfico. En apariencia, el adjetivo visual debería hacer referencia al objeto de estudio, a la imagen; o bien a su utilidad como técnica de investigación; sin embargo, éste hace especial referencia al uso del medio de expresión audiovisual en antropología y al estudio del cine documental etnográfico. Como hemos visto, el interés por la imagen se desarrolla a partir del llamado cine etnográfico o etnológico, entendido como aquél que pretende llegar a una comprensión antropológica de la cultura que presenta. Solo más adelante en el desarrollo de esta reflexión se va proponiendo la ampliación del campo de estudio a fenómenos relacionados con la comunicación visual. La antropología visual se define en un principio, más por el uso de un medio de expresión, que por su objeto de estudio.

La definición más amplia de cine etnográfico es refiere a la descripción de las formas de vida de las sociedades humanas mediante las técnicas audiovisuales. El cine etnográfico, como descripción de un pueblo o grupo social, se sitúa en la intersección entre cine y antropología. Unas veces, de forma casual, sólo por la temática tratada. Otras veces, por la utilización de una aproximación explicativa que proviene de teorías antropológicas y otras, por la metodología utilizada y los objetivos propuestos. Si el cine etnográfico es una forma de presentar y transmitir conocimiento sobre la diversidad cultural, la producción de una película de este tipo lleva implícita: una teoría de la cultura -una forma de entender los fenómenos sociales y un marco conceptual de referencia-, una ideología de la interacción, una metodología de investigación y unos objetivos de comunicación y puede ser sometida a crítica y revisión desde la antropología.

Cualquier película puede ser considerada como documento etnográfico, pues puede ser analizada como un producto cultural y podemos buscar en ella cierta información sobre la cultura representada (otra cuestión es como realizar inferencias a partir de la evidencia etnográfica que muestran las

películas).<sup>23</sup> Sin embargo, si el documental etnográfico es un producto concreto realizado por antropólogos y cineastas con una intención explícita de incidir en el campo del conocimiento social y cultural, estas producciones deberían ser analizadas como productos antropológicos, al igual que las monografías y ensayos. El problema reside en cómo utilizamos las películas y cuál es su lugar en la producción de conocimiento.

En la tradición de la producción de cine etnográfico convergen dos orientaciones: la procedente del cine documental y la procedente de la antropología social y cultural. Esta interdisciplinariedad se basa en la confluencia de dos formas de mirar un mismo objeto de estudio, la sociedad humana, y un mismo instrumento de observación y modo de representación: la fotografía, la ilusión del movimiento y la sonorización.

El cine documental ha desarrollado sus propias teorías y metodologías de producción y, en concreto, los cineastas interesados en filmar la diversidad cultural han incorporado planteamientos de la antropología; aunque no siempre explícitamente y en concordancia con los objetivos de esta disciplina. En general, el cine documental sobre sociedades no occidentales o "exóticas" se incluye dentro de la categoría de cine etnográfico por su coincidencia con el objeto de estudio tradicional de la antropología, aunque no siempre utilice su misma metodología o persiga iguales objetivos. Lo cierto es que la amplia difusión de este género documental, especialmente a través de la televisión, crea la necesidad de construir una crítica orientada antropológicamente de este tipo de producciones que lleve a una colaboración y entendimiento mayores entre realizadores y estudiosos de la cultura.<sup>24</sup>

El cine etnográfico con intención de incidir en el campo de la disciplina antropológica supone la adaptación del discurso etnográfico al medio filmico y la del cine a los objetivos de la etnografía. Esta interdisciplinariedad no queda reducida, sin embargo, al marco de la simple adaptación, sino que se produce una interconexión a distintos niveles teóricos y metodológicos entre ambos

---

<sup>23</sup> Ver Peter Loizos, "Admissible evidence? Film in Anthropology, en Film as Ethnography, P.I. Crawford & D. Turton, ed. University of Manchester Press, 1992.

<sup>24</sup> David MacDougall, realizador cinematográfico, apunta: "La producción de cine etnográfico ocupa un lugar curioso entre el arte del cine y las ciencias sociales. Ha carecido por mucho tiempo del pleno apoyo de ambas, a pesar de que tiene la capacidad de conseguir un tipo de percepción verdaderamente humanista que abarca a ambas perspectivas. El reciente interés en el cine etnográfico, aguijoneado por la destrucción acelerada de culturas tradicionales puede conseguir cumplir esta promesa.", En David MacDougall, "Prospects of the Ethnographic Film" en Movies and Methods, Bill Nichols, ed. University of California Press, 1976. pág. 136.

campos de experimentación y conocimiento. Como veremos, el pensamiento antropológico incide en las teorías sobre cine documental, en el desarrollo de técnicas narrativas, en la metodología del proceso de producción y en el análisis de la interacción entre el productor, el espectador y el medio audiovisual. A su vez, la antropología abre su campo de conocimiento y recibe las influencias de las distintas corrientes sobre comunicación social, práctica y teoría cinematográfica.

La introducción de las nuevas tecnologías de la imagen y el sonido en la disciplina supone un replanteamiento de la metodología, de las técnicas de investigación y de recogida de datos, así como de las formas de representación del conocimiento sobre aspectos culturales o sociales. La antropología visual se va definiendo como una actividad intelectual dedicada al estudio de los sistemas de comunicación social y de la transmisión de conocimiento social a través de la imagen. Su objetivo es el desarrollo de teorías que relacionen el conocimiento antropológico con las técnicas y teorías cinematográficas.

### **2.1.3. La representación de la realidad social y cultural**

¿Cuál es la relación entre la realidad y su reproducción cinematográfica? ¿Podemos hablar en estos términos al enfocar el análisis desde una perspectiva antropológica? ¿Qué aspectos de la vida social puede captar una cámara? ¿Puede la cámara "representar" un concepto abstracto como "la cultura de un pueblo" o las "estructuras sociales"? La reproducción mecánica de la luz y del sonido aparece como un instrumento neutral, una técnica que permite la reproducción fiel de los acontecimientos registrados sin que medie la expresividad humana; la traslación directa de la realidad física a imagen fotoquímica o fotomecánica. El espectador puede ver y oír lo que sucedió, tener información directa a través de la pantalla de un hecho tal y como lo captó la cámara en el momento en que se produjo. El registro visual sobre un acontecimiento nos parece más auténtico y menos filtrado que una narración verbal sobre el mismo acontecimiento.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> El cine etnográfico se debate entre su utilización como registro de evidencias etnográficas o como género documental. John Marshall recuerda que, en su periodo de formación, su padre le decía: "No dirijas, John, no trates de ser artista, filma lo que veas que la gente hace naturalmente. Quiero un registro, no una "película". También afirma: "Mientras aprendía a filmar, la importancia de intentar registrar la realidad no me era inmediatamente aparente. Mostrar la realidad no es un imperativo para muchos realizadores de cine documental en nuestros días". En John Marshall, Filming and Learning, pág.1-2 (manuscrito en prensa al que he tenido acceso gracias a la amabilidad de Emilie de Brigard).

Frente a la creencia de que existe una realidad externa que puede ser reflejada con fidelidad por la cámara, otras posiciones que analizaremos argumentan que la cámara tan solo sintetiza de forma fotoquímica o fotomecánica cierta gama de formas, colores y sonidos que interpretamos como representación de aspectos sensibles como gestos, palabras y movimiento, que a su vez, nos remiten a representaciones sociales como una boda, un atraco o la proclamación de una república. Lo que vemos en la imagen es una proyección de nuestro conocimiento social. Para John Berger, por ejemplo, el sentido de una imagen no está en ella misma sino en nuestra forma de mirarla. Todas las imágenes son creaciones humanas, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende de nuestra forma de mirar y esto depende de nuestras pautas culturales. Cuando una imagen se presenta como obra de arte, la forma en que la vemos depende de una serie de convenciones aprendidas sobre arte (belleza, genio, forma, estatus, gusto estético). Cuando una imagen se presenta como un reflejo de lo real, aplicamos otro conjunto de convenciones sociales, como veracidad, objetividad, fidelidad. Por esta razón la imagen siempre nos presenta una cara nueva, dependiendo de lo que busquemos en ella. La relación entre lo que vemos y lo que sabemos nunca es fija.<sup>26</sup>

El cine documental es una forma de mirar, nos propone una forma de ver y de interpretar una cultura a través de la figura, la mirada y la voz de las personas filmadas. Es un discurso construido con formas y sonidos; accedemos a él sin necesidad de la mediación escrita, nos "entra" a través de la vista y el oído. El cine es un nuevo sistema de transformación de la experiencia, de codificación y transmisión de saber que nos sorprende por la semejanza que podemos establecer con la comunicación cara a cara y oral. Podemos tratar lo que sucede en la pantalla "como si" fuera comportamiento "real"; hemos aprendido a responder a las imágenes de la pantalla significativamente. Tendemos a creer en lo que vemos, sin pensar en los procesos de percepción inconscientes y en el aprendizaje cultural de patrones de representación.

El cine como registro pretende mostrar la realidad en su "crudeza", nos presenta unos "hechos" captados directamente por la cámara sin la intervención del cineasta; nos remite a la realidad "tal como es". El cine como expresión presenta una realidad "cocinada", en las que el productor tiene

---

<sup>26</sup> ver John Berger, Ways of seeing, Penguin Books, (1972) 1977 pág. 7-11.

cierto control sobre los actores y la situación para elaborar su mensaje.<sup>27</sup> Los géneros cinematográficos como el documental y el cine de ficción, *Otros pueblos* o *La selva esmeralda*, son representaciones que construyen un mundo "primitivo" y su contacto con la "civilización occidental". Ambos parten de generalizaciones abstractas, que homogeneizan y simplifican la complejidad social y cultural, poniendo en movimiento estereotipos sociales y arquetipos emocionales con una gran carga afectiva e ideológica como "primitivo", "salvaje", "bárbaro", "occidental" o "ser humano".<sup>28</sup> En el caso del cine de ficción, suponemos que la realidad que muestra es imaginaria, mientras que en el cine documental y realista suponemos que lo que presenta son imágenes espontáneas y verídicas, "tomadas de la vida misma", aunque queden enmarcadas por el estilo de filmación y por la narración del realizador.

El análisis de estas representaciones visuales de la diversidad cultural es una vertiente importante dentro de la antropología visual. El poder del cine en la construcción de nuestra mirada sobre las sociedades humanas no puede ser pasado por alto y menos, cuando pretende presentar "imágenes objetivas" de la llamada realidad social y de lo que entendemos como diferencias culturales. La fascinación por "lo exótico" en el ámbito europeo colonial y post-colonialista ha producido una gran cantidad de literatura, documentales y películas de ficción sobre gentes de mentalidad, organización social y económica muy distintas a la tradición occidental. La imagen del hombre "primitivo" frente al "civilizado" sigue plenamente vigente en la sociedad contemporánea. Sin embargo, la importancia de este fenómeno social no ha sido abordado sino hasta muy recientemente por la antropología. La antropología, que puede decirse que forma parte de esta aventura colonial, no ha analizado en profundidad el impacto y el consumo de las imágenes de las culturas llamadas "primitivas", cómo se construye el discurso fílmico sobre la diversidad cultural, a qué necesidades sociales responde y cuáles son sus repercusiones en la construcción de identidades colectivas.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Dentro de la tradición cinematográfica, tenemos, por una parte, la distinción entre el género documental y las actualidades frente al cine de ficción y artístico, por otra, el movimiento realista frente al expresionista. Aquí opongo el cine como "registro" -"realidad cruda"- y el cine como "lenguaje" -"realidad cocinada"-. Ver James Monaco, *How To Read A Film*, Oxford University Press, 1981.

<sup>28</sup> Estos estereotipos han sido tratados desde la antropología crítica y analizados en la propia producción bibliográfica. Como veremos, dentro de la antropología visual también se produce este movimiento de denuncia de estereotipos en el cine etnográfico y, en general, en la producción de películas dentro del género de ficción. Mi interés es destacar aquí su importancia.

<sup>29</sup> El documental etnográfico ha intentado incorporar estas críticas en sus estilos de filmación,

## **2.2. Los usos del cine en antropología**

### **2.2.1. Investigación y formación**

Como hemos visto, la antropología visual se incorpora lentamente al marco académico como área de conocimiento dedicada al análisis crítico y teórico de la metodología del llamado cine etnográfico, así como al estudio de la comunicación visual. Si en otras ramas de la antropología el objeto de estudio está claramente delimitado, aquí el énfasis se sitúa en la utilización de una técnica. El cine y más tarde el vídeo aparecen en primer lugar como la aplicación de una técnica auxiliar al trabajo de campo y a la docencia de la antropología.

Desde esta perspectiva, podemos utilizar el film con distintos objetivos: como instrumento de investigación durante el trabajo de campo, como medio de expresión de los resultados de nuestro trabajo etnográfico o como medio de comunicación de conceptos antropológicos a una amplia audiencia. Su uso puede incluir también otras posibilidades, como el desarrollo de metodologías visuales para la comparación intercultural, la utilización del medio filmico para la reflexión sobre contenidos de la propia disciplina, la elaboración del entendimiento etnográfico para fines educativos o el uso de la experimentación cinematográfica en la antropología aplicada al trabajo social.

Como instrumento metodológico cabe reflexionar sobre las posibilidades del cine en el desarrollo de la investigación etnográfica; en la recogida y observación de los datos y en su posterior análisis. Estudiar cómo su incorporación modifica el propio resultado de la investigación y la propia relación entre el trabajador de campo y la comunidad sobre la que se basa el estudio. Como medio de comunicación del conocimiento antropológico, hay que analizar el film o el vídeo en tanto que producto de una investigación antropológica: como proceso de trabajo entre la comunidad filmada y los realizadores y como producto dirigido a una audiencia (que mirará el filme y lo interpretará en función de esquemas narrativos propios). El modelo representacional en cine etnográfico supone que el filme se realiza para

---

en el modo de producción y en los esquemas de representación, lo veremos más adelante. Sobre las políticas de la representación. Ver el apartado "Politics, ethics and indigenous imaginery" en [Film as Ethnography](#), P.I. Crawford & D. Turton, ed. University of Manchester Press.

*exponer* un nivel de conocimiento sobre un aspecto social o cultural o para *mostrar* ciertas características de un pueblo o un grupo social.

Como objeto de estudio, el cine se manifiesta en su carácter de producto cultural. Dicho de otro modo, el objeto de estudio de la antropología visual serían las producciones audiovisuales entendidas como productos culturales. Entrarían en esta categoría el cine documental, el cine de ficción y en general, fotografías, películas o vídeos realizados dentro del marco de un grupo cultural.

Sobre este punto, sin embargo, quisiera exponer con un poco de orden las distintas perspectivas que toma la reflexión sobre las técnicas cinematográficas y las ciencias sociales. Para ello he distinguido cuatro planos o dimensiones a partir de las cuales considerar el cine y otras tecnologías de la imagen y a las que me he referido ya a lo largo de este trabajo: El cine y el vídeo como instrumentos de investigación, como medios comunicación, como modos de representación y como objetos de estudio. Estos planos de análisis se combinan con dos perspectivas distintas apuntadas ya por Sol Worth: el estudio del producto cinematográfico como documento de una cultura y el análisis de una película como documento sobre una cultura.<sup>30</sup>

Sin embargo, encontramos otro factor más de complejidad: la aproximación al cine y al vídeo como producto cultural o sociológico. Esto apunta a la relación entre productor (emisor), producto (mensaje) y audiencia (receptor), así como la aproximación al cine y al vídeo como proceso comunicativo y, por tanto, a las relaciones sociales y pautas culturales que establecemos en la utilización de los medios audiovisuales, al planificar, producir, editar o exhibir un film. Al introducir la cámara y la pantalla en la investigación y en la docencia pienso que hay que tener en cuenta esta complejidad en el análisis y en la utilización del medio e interrogarnos sobre nuestros supuestos implícitos al utilizar este instrumento.

---

<sup>30</sup> Sol Worth, "A semiotic of ethnographic film", en Studying visual communication, University of Pennsylvania Press, 1981, pág.74-84.

### 2.2.2. Análisis del film como etnografía

En un primer momento, la técnica cinematográfica se utiliza sin una reflexión crítica sobre sus posibilidades, como un instrumento que permite registrar el movimiento corporal y estudiar el comportamiento. Así fue utilizada desde los inicios del cine por antropólogos como Félix-Louis Regnault para el estudio intercultural de los movimientos corporales recogido en Les attitudes du repos dans les races humaines (1896) o las filmaciones de Franz Boas. Un salto cualitativo serán los estudios de Margaret Mead y George Bateson reflejados en sus obras como Balinese Character: A Photographic Analysis (1942). El estudio de las filmaciones como datos de una cultura también será un tema desarrollado por Margaret Mead y Rohoda Metraux en The Study of Culture at Distance (1953) y Ruth Benedict, que basó parte de su libro El crisantemo y la espada (1946) en el análisis de documentos filmicos realizados en Japón.<sup>31</sup>

En los Estados Unidos, la reflexión teórica sobre la técnica cinematográfica como proceso y producto antropológicamente orientado tiene su momento crítico en los años setenta. El cine pasa de ser un dato etnográfico de una cultura a ser una exposición teóricamente orientada sobre una cultura. La aparición en 1976 de la obra de Karl G. Heider, Ethnographic Film, una obra que puede considerarse como el primer intento de teorización y de exposición de las bases del cine etnográfico, presenta al cine etnográfico como descripción etnográfica. A partir de su trabajo se inicia un extenso debate sobre las características que debe tener el film para ser considerado una etnografía, que da pie a la experimentación en el proceso de producción del film, a la vez que se consolida el cine etnográfico como género de no-ficción y, en definitiva, a la construcción de un contexto teórico para la realización y crítica del cine con intención antropológica.

Sin embargo, la indefinición del cine etnográfico sigue en pie, cualquier película puede ser objeto de la mirada antropológica en tanto que producto cultural. La "etnograficidad" de una película se medirá a partir del grado en que ésta satisface los cánones científicos de la antropología. La antropología visual sigue debatiéndose entre la dualidad del cine como instrumento y como

---

<sup>31</sup> Emilie de Brigard, "The History of Ethnographic Film", en Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, ed. Mouton Publishers, The Hague, 1975.

objeto de conocimiento, como registro de datos sobre una cultura o como análisis de datos de una cultura contenidos en el comportamiento registrado en el filme o en la forma de tomar y organizar las imágenes.

No podemos entender el cine etnográfico si no lo integramos y lo estudiamos a partir de su relación con su contexto y si no entendemos o intentamos explicar también cómo funciona el proceso de comunicación filmica. Las imágenes están presentes en nuestra vida cotidiana, pero no sabemos como actúan sobre nosotros. En este sentido, deberíamos investigar sobre la comunicación y la recepción del cine que pretende informarnos sobre los elementos culturales y la estructura de las sociedades humanas y, a la vez, desarrollar metodologías de análisis filmico desde un punto de vista relevante para los problemas que se plantea la antropología.<sup>32</sup>

Sol Worth representa un avance significativo en la definición del campo de estudio sobre cine etnográfico, proponiendo una antropología de la comunicación visual. Si otras ramas de la antropología aíslan para su estudio campos de la experiencia humana como la medicina, el juego, la marginación, la economía o la política, la antropología visual estudiará la mirada. ¿Cómo podemos analizar una mirada etérea? La materialidad de la mirada se encuentra en la relación que establecemos con objetos como las representaciones plásticas, las fotografías o las películas.

Este autor introducirá el estudio sobre cómo construye su mirada un grupo social culturalmente homogéneo a través de la utilización de la técnica cinematográfica. Considerará el cine como lenguaje y, por tanto, como modo de representación, forma de narración y medio de comunicación que irá parejo a otras manifestaciones culturales y que reflejará los esquemas cognitivos de un grupo social específico.<sup>33</sup> Su trabajo pionero, su insistencia en el análisis del cine a partir de su contextualización en una práctica y de su utilidad, será una puerta abierta a la investigación empírica sobre los medios de comunicación audiovisuales.

---

<sup>32</sup> Ver Sol Worth, Studying visual communication, op. cit. (colección de artículos realizados en los años setenta y publicados por Larry Gross en 1981) "No podemos definir una clase de películas como "etnográficas" mediante la descripción del film por sí mismo y en sí mismo. Solo podemos describir esta categoría de films describiendo como se utilizan y asignando el término etnográfico a una clase de estas descripciones. (...) Ningún filme puede ser clasificado como etnográfico solo con verlo, en sí mismo y por sí mismo, (...) debemos examinar en primer lugar, no el filme, sino por qué se hizo y cómo se utiliza." págs. 75-76.

<sup>33</sup> Sol Worth & John Adair, Through Navajo Eyes, An Exploration in Film Communication and Anthropology, University of Indiana Press, 1972.

### 2.2.3. Cine antropológico, movimiento social y estudio-acción

Los medios de comunicación audiovisuales también se han utilizado en el campo de la antropología aplicada al trabajo social. En primer lugar, para lograr una comunicación más efectiva de las propuestas de la Administración hacia la población -con una actitud colonialista o paternalista-, pero progresivamente se introducirán nuevas estrategias en las formas de utilizar los medios tecnológicos a partir de la manipulación de las imágenes por las propias comunidades en proceso de cambio social.

*Comunicación para el desarrollo* es un término que se ha utilizado en las organizaciones no gubernamentales que operan en el Tercer Mundo y hace referencia a la utilización innovadora de las tecnologías de la imagen para lograr una mejor comunicación entre los agentes sociales y los trabajadores del cambio.<sup>34</sup> El cine o el vídeo, desde esta perspectiva, se utilizan para recoger e intercambiar información sobre la comunidad implicada en un plan de trabajo social con la intención de llegar a un consenso sobre las líneas de acción y problemática.

El cine o el vídeo con fines didácticos o informativos en comunidades sujetas a cambio social ha sido la primera aplicación del cine al trabajo social, como el proyecto realizado en Perú en los años setenta con comunidades campesinas. Su objetivo era recuperar las técnicas agrícolas tradicionales a partir del conocimiento práctico del campesinado; para ello las filmaciones utilizan su mismo lenguaje y presentan imágenes que reflejen su propia realidad cotidiana.<sup>35</sup>

En 1967 se desarrollará una experiencia innovadora cuando el National Film Board of Canada's Challenge for Change Programme envía un equipo de filmación a la isla de Fogo para realizar un documental sobre las políticas gubernamentales de realojamiento entre la población inuit. Este equipo, en vez de producir un documental a partir de su propia información, abrirá una línea

---

<sup>34</sup> Claudia South, An anthropological assessment of the use of film and video in development communication: Is video a western artifact? Proyecto de investigación en antropología visual (manuscrito).

<sup>35</sup> Ver el informe para la F.A.O. de Fraser, Pioneering a new approach to communication in rural areas: the Peruvian experience with video training at a grass roots level, 1987 (citado por Claudia South en An anthropological assessment of the use of film and video in development communication: Is video a Western artifact?, op. cit.)

de comunicación cruzada entre la población y la administración a partir de la realización de pequeños cortos siguiendo las indicaciones de los inuit tal y como veían ellos sus problemas, de forma que la administración tuviera en cuenta sus propuestas.<sup>36</sup>

Este proyecto representa una nueva forma de implicar a los actores culturales en el proceso social a partir de su participación en la producción del documental. Introduce además, la posibilidad de presentar un producto a la administración que recoge directamente las propuestas de los destinatarios de la acción social, de forma que abre una vía de comunicación a dos bandas. Este mismo equipo trabajó con mujeres nepalíes analfabetas para que ellas produjeran sus propios vídeos sobre cómo vivían y cuáles eran los problemas que les preocupaban. Realizaron vídeos sobre nutrición, medicina y la educación de sus hijos. Estos vídeos se enviaron a la administración y ésta respondió también con otras "vídeo cartas".<sup>37</sup> Esta utilización del vídeo se acerca a modelos más participativos de cambio social dirigido, donde la comunidad orienta el sentido del desarrollo y, a través del vídeo, obtiene cierto poder de decisión.

La realización de una película sobre los problemas que afectan a la comunidad por parte de los propios agentes de cambio supone una nueva forma de trabajo social interactiva entre éstos, los profesionales sociales y la administración correspondiente. El proceso mismo de producción de un film actúa como catalizador, como agente de cambio o motor para que los sujetos se impliquen con los antropólogos y trabajadores sociales en el proceso de investigación activa. En la antropología aplicada, el cine o más concretamente el vídeo, supone también una nueva metodología de trabajo. La colaboración en una producción audiovisual abre la posibilidad de una interacción más rica y dinámica en el intercambio de conocimientos e interpretaciones.

La participación de los sujetos en la investigación a través del vídeo, desde la selección inicial del enfoque y temas, hasta el análisis del producto

---

<sup>36</sup> Dewitt, "Fogo Case" en Newfoundland Social and Economic Studies, citado por Claudia South, An Anthropological Assessment of the Use of Film and Video in Development Communication: Is Video a Western Artifact? Universidad de Manchester (manuscrito).

<sup>37</sup> Stephen Lansing, "The Decolonization of Ethnographic Film", en Society for Visual Anthropology Review, Vol. 6 núm.1, Spring, 1990. págs. 13-15. El mismo autor ha colaborado en un documental *The Goodness and the Computer*, donde muestra la posibilidad de integrar métodos tradicionales en el regadío con programas de planificación informatizados, con la intención de llamar la atención a las autoridades gubernamentales de Bali sobre la importancia de activar el desarrollo de la agricultura a partir del conocimiento y respeto por las técnicas ancestrales.

terminado, supone una forma creativa y auto-reflexiva de interrelación en un proceso de investigación activa entre los agentes y los profesionales del cambio. El vídeo puede ser utilizado como catalizador, animador social y vehículo de comunicación, además de instrumento de investigación o evaluación del propio trabajo social.

La versatilidad de la técnica audiovisual en el campo de la pedagogía, la investigación antropológica y de la antropología aplicada crece cuando se contemplan procesos de interacción dinámica entre los sujetos que están delante y detrás de la cámara. El objetivo de estas aplicaciones no es la creación de un documental dirigido a un público anónimo, sino el propio proceso de manipulación de imágenes en el que se implican los sujetos.

Una antropología visual compartida sería aquella que incorporara la técnica cinematográfica en su metodología y en su reflexión teórica. Supondría una nueva forma de acceso al estudio empírico, una nueva forma de relación entre los sujetos que forman parte del proceso de investigación y una nueva forma de entender los objetivos de la antropología y la práctica de la ingeniería social. Sería, por una parte, la reflexión teórica y crítica de la mirada antropológica sobre las sociedades humanas y, por otra parte, el estudio de cómo los seres humanos utilizamos la imagen; una antropología de la mirada.

#### **2.2.4. El cine etnográfico como instrumento pedagógico**

Hemos dicho que podemos considerar útil para la tarea docente introducir en el aula cualquier tipo de películas, ya sean de ficción o documentales, que pueden tener un interés antropológico, porque ilustran ciertos aspectos culturales que se quieren destacar o describen ciertos grupos humanos que queremos presentar. Por ejemplo, puede considerarse pedagógicamente interesante mostrar una película como *First Contact* al hablar de colonialismo, la forma en que se produce el encuentro cultural y el choque entre las distintas formas de intercambio. Puede ser útil presentar *The Nuer* para acompañar la monografía de Evans-Pritchard sobre este grupo o visionar *El tiempo de los gitanos* si quiere introducir una clase sobre minorías étnicas marginadas.

La utilización de las películas etnográficas como instrumentos pedagógicos de soporte a las clases magistrales es una de las primeras prácticas de incorporación de medios audiovisuales en la docencia de la antropología. Los usos del vídeo en el sistema educativo han sido tratados en

profundidad en las etapas de enseñanza primaria y bachillerato, pero se ha estudiado poco su utilización en el marco universitario. Hay cuatro usos bien establecidos para la utilización de películas o vídeos en clase: La vídeo-lección, que sustituye una clase del profesor; el vídeo de soporte que ilustra la exposición del profesor; el vídeo de motivación que plantea una situación que después ha de vivir o analizar el alumno; y el vídeo para la evaluación que evalúa los conocimientos que se han dado.

Timothy Asch, uno de los directores más reconocidos del cine etnográfico, introduce diferentes formas pedagógicas utilizando sus películas y otras filmaciones etnográficas en sus clases de introducción a la antropología.<sup>38</sup> Este autor utiliza el material audiovisual como parte integrante de sus cursos junto con la teoría y la ejemplificación etnográfica; partiendo del supuesto de que en el estudio de la antropología, lo que sabemos del comportamiento humano y cómo somos capaces de analizarlo depende de cómo aprendamos a observar este comportamiento. El material audiovisual permite observar un comportamiento concreto y relacionarlo con el *corpus* teórico de la disciplina.

Observación, participación y análisis deben estar estrechamente relacionados en el aprendizaje de la antropología si no queremos que ésta quede reducida a la especulación. En este sentido, el cine o el vídeo es un instrumento pedagógico útil en el proceso de relacionar conceptos generales con la observación directa o en diferido de los fenómenos sociales y culturales.

Otra opción es incorporar el estudio monográfico con fines comparativos. Para ello se selecciona material audiovisual sobre, por ejemplo, una sociedad cazadora y recolectora (los !kung de Africa), una sociedad hortícola (los yanomamo del Amazonas) y otra ganadera (los dodoth en Uganda). Los estudiantes examinan cada tipo de sociedad presentada a través del filme y de la literatura etnográfica, adquiriendo un conocimiento sobre las teorías antropológicas acerca de los distintos tipos de organización social y política. Como instrumento de motivación pedagógica se trata de presentar al estudiantes un segmento filmico de un acontecimiento concreto con sonido sincrónico y sin narración (incluso sin traducción ni subtítulos). Con la ayuda del material etnográfico adecuado, los estudiantes deben intentar hacer observaciones e inferir significado de las acciones que han visto para formular sus preguntas como si estuvieran en el trabajo de campo. Al comparar sus

---

<sup>38</sup> Timothy Asch, "Using Film in Teaching Anthropology", Principles in Visual Anthropology, P. Hockings, ed. Mouton Publishers, The Hague, 1975, págs. 385-420.

conclusiones, generalizaciones e impresiones con sus compañeros se dan cuenta de lo difícil que es interpretar el comportamiento en otro contexto cultural, se preguntan el porqué y ven las contradicciones y la complejidad a la hora de integrar los datos y de formular una teoría ante una nueva situación. Esto los prepara para su posterior trabajo de campo dentro de su propio medio cultural, con lo cual, aprecian que la vida cotidiana de su sociedad también es objeto de estudio para la antropología. Se trata de que el estudiante combine las observaciones del comportamiento filmado en otras sociedades con situaciones parecidas en su medio social que conoce bien y con las que está familiarizado y descubre así, paradójicamente, lo poco que las conoce. Este proceso genera, bien conducido, un mayor deseo de conocimiento sobre la sociedad presentada y de saber más a cerca de su propia cultura.<sup>39</sup>

Parece necesario que el estudiante aprenda a mirar críticamente una película y que el contexto de la clase proporcione el marco adecuado para tratar el filme. La definición de ese contexto les permitirá entender lo que ven y oyen como una representación de una cultura construida de una forma determinada para transmitir unos objetivos específicos. La función de un filme etnográfico puede ser otra que la ilustrativa y de apoyo al discurso académico. El uso acrítico y descontextualizado de las películas etnográficas implica desligar la producción de la transmisión de conocimiento. Supone considerar la película como ejemplo para iniciar la discusión de los tópicos o conceptos culturales que se exponen en clase o en debates, pero también la validez del filme, cómo se realizó, qué criterios antropológicos usa, cuál es la imagen que transmite y qué sentimientos inspira.

Para Sol Worth, el problema reside en que el estudio de la capacidades pedagógicas del cine se ha desarrollado en el vacío, sin hacer referencia, por una parte, al contexto sociocultural en el cual se produce el análisis sobre la relación entre cine y educación y, por otra, al cine como proceso de

---

<sup>39</sup> El peligro en el uso de este material descontextualizado es que la película sea una fuente de confirmación de estereotipos y de activación de arquetipos emocionales puesto que los estudiantes se exponen a un tipo de comportamiento que escapa a cualquier experiencia previa. Las referencias que puedan tener provienen de su propia sociedad de origen. El conocimiento que infieren muchas veces no proviene del comportamiento observado -una pelea es una pelea-, sino de las categorizaciones sociales -son violentos porque son primitivos- y de las imágenes inconscientes que proyectan sobre la pantalla -con su correspondiente carga afectiva. El filme no es interpretado en el contexto del estudio del comportamiento humano sino en el contexto social del individuo y en el marco de referencia de otros documentales, series de televisión y películas de ficción sobre exploradores como "En las minas del rey Salomón". Sobre la recepción del cine etnográfico, ver Wilton Martínez, "Critical Studies and Visual Anthropology: Aberrant versus Anticipated readings of Ethnographic Film", en Commission for Visual Anthropology Review, Spring, 1990.

comunicación.<sup>40</sup> Las teorías más extendidas sobre el cine como método pedagógico se basan en presupuestos psicológicos o sociales del tipo: la imagen es superior a la palabra, el cine motiva más a los jóvenes porque están más acostumbrados a este medio que a la lectura, el cine permite una implicación emotiva del alumno o proporciona una información más completa que la palabra escrita o hablada, ya que actúa a la vez sobre los distintos modos de percepción (color, forma, relación espacial, sonido).

Se justifica la introducción del cine en las clases por las potencialidades comunicativa y sensoriales del medio (el cine llega a todos y proporciona distintos niveles de información) o por considerar que el cine es el lenguaje de los jóvenes.<sup>41</sup> Vivimos en un mundo de imágenes y, lo queramos o no, el cine y la televisión son una forma de llegar a ellos (quizás la única). La escuela y también la universidad deben adaptarse a los cambios sociales y generacionales. Estas teorías sobre el uso educativo del cine se basan en argumentos, posiciones e ideologías difundidas y aceptadas pero sin una clara investigación empírica que las apoye. No está comprobado que la enseñanza a través del uso de películas contribuya o mejore la habilidad de los alumnos para alcanzar las metas educativas. Ver películas no parece que desarrolle sensiblemente la inteligencia del alumno ni tampoco supone que éstos adquieran un mayor conocimiento sobre cómo ver las imágenes o interpretar el mensaje filmico de una forma crítica o productiva.

El movimiento pedagógico orientado a aumentar las capacidades del alumno para entender las técnicas y el lenguaje cinematográfico para proporcionarle criterios estéticos y críticos que le permitan valorar una película responde a una verdadera preocupación por el "analfabetismo cinematográfico" de los jóvenes y de los mayores. Pero incluso dentro de esta corriente educativa innovadora se ignoran dos cuestiones importantes. La primera: no basta con enseñar sobre cine, hay que practicarlo. La segunda es el hecho de que no se considerara el cine básicamente como un proceso de comunicación.

---

<sup>40</sup> Sol Worth, "The uses of film in education and communication", en Studying visual communication, University of Pennsylvania Press, 1981, págs. 108-133.

<sup>41</sup> La capacidad del cine o del vídeo para introducir la disciplina antropológica ha sido ampliamente discutida y valorada. Véase, por ejemplo, la introducción de la antropología a través de películas etnográficas en algunas escuelas de secundaria en Italia por Paolo Chiozzi. No obstante, este mismo autor reconoce que la visión de estas películas sitúa a los niños y jóvenes como espectadores o consumidores pasivos. Ver Paolo Chiozzi, "An experience in teaching visual anthropology in Italian secondary high schools" en Teaching Visual Anthropology, op. cit. págs. 87-97.

No es solo que el cine, el vídeo y la televisión penetran nuestra cultura y nos influyen en la toma de decisiones, en la construcción de valores y en la organización de la experiencia, sino que la forma en que esto sucede no está muy bien comprendida; no sabemos cómo ocurre. ¿Cómo es que sabemos codificar, dar sentido a una imagen o a una sucesión de imágenes? ¿Cómo inferimos significado del cine? Sol Worth argumenta que para los propósitos de la enseñanza no es necesario discutir qué es más importante o decisivo, si la palabra o la imagen, sino centrarnos en el hecho de cómo un conocimiento del uso de un particular modo de comunicación puede ayudar al desarrollo del pensamiento y de las capacidades de expresión humanas. Nuestra habilidad para funcionar como seres creativos en la sociedad descansa en nuestra habilidad para organizar la experiencia y para articular nuestras actitudes, juicios y valores para que sean comprendidos. La educación es un proceso por el cual no solo aprendemos a manejar nuestro entorno, sino también a desarrollar formas de comunicar sobre él a los demás, de una forma clara e intencionada.<sup>42</sup>

Así entramos en otra dimensión del vídeo aplicado a la enseñanza, en la participación de los estudiantes en la realización de trabajos utilizando una cámara.<sup>43</sup> El cine o el vídeo se entienden desde otra perspectiva cuando se toma una cámara; aprendemos por la práctica. Lo mismo sucede con cualquier aprendizaje de un sistema de comunicación simbólico (el habla, la música, la pintura, las matemáticas), se aprende por práctica y por repetición, por la construcción lenta de rutinas. El rol del intérprete está en el centro del proceso comunicativo, antes de ser "emisores", tenemos que haber sido "receptores"; pero nuestro conocimiento del cine es casi exclusivamente como "receptores" y "consumidores".<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Sol Worth, Studying visual communication, op. cit. págs. 120-125.

<sup>43</sup> Por ejemplo, la experiencia llevada a cabo por el departamento de antropología de la Universidad de Amsterdam, que incorpora un curso regular en antropología visual basado exclusivamente en el uso de la cámara de vídeo explorando las capacidades interactivas del medio como instrumento de investigación. Ver Robert Boonzajer Flaes, "Video and anthropology: the polka project" en Teaching Visual Anthropology, P. Chiozzi, ed. European Association for Visual Studies of Man, Italia, 1989.

<sup>44</sup> La experiencia de que los estudiantes tomen la cámara de vídeo y organicen sus propias filmaciones se ha llevado también a cabo en la facultad de medicina de la Universidad Autónoma de Barcelona, en el departamento de Ciencias Morfológicas, Unidad de Anatomía Humana. Los profesores Sañudo y Nebot presentaron los vídeos realizados por los estudiantes en el marco de las Segones Jornades, L'Autónoma i la Innovació Docent. La cualidad técnica quizás no fuera "profesional", pero el proceso de aprendizaje que había detrás de los vídeos y la colaboración que implicaba se podía rastrear en la forma en que fueron tomadas y presentadas las imágenes. Es en

Asumir la primacía de lo visual sobre otros modos de comunicación implica generalmente una posición acrítica ante el cine o el vídeo y da un sesgo limitado a los problemas de investigación, al desarrollo de métodos pedagógicos y al diseño curricular, así como a las teorías sobre educación y política social con medios audiovisuales. Lo importante para el uso del vídeo en la enseñanza es considerar que el modo audiovisual de comunicación, al igual que y conjuntamente con otros modos, nos permite entender, controlar, ordenar y articular nuestra experiencia.

La introducción del vídeo en la formación en antropología no supone tan sólo "sumar" materiales visuales a la observación científica, implica también establecer una interacción entre el investigador y los sujetos de la experiencia. La cámara es un instrumento que activa un proceso de comunicación y de participación. Lo veremos en la segunda parte de este trabajo cuando reflexionemos sobre el proceso de aprendizaje.

El desarrollo de una metodología capaz de integrar el cine en la investigación científica y en la enseñanza universitaria es incipiente y sus posibilidades solo se han empezado a explorar. No obstante, la mayor accesibilidad del vídeo, económicamente asequible y de fácil manejo, ha impulsado una mayor difusión y utilización entre los profesionales, estudiantes y *amateurs* de la antropología. Está en nuestras manos convertirlo en un componente válido en la práctica de la investigación, en la tarea docente y en la transformación social.

## **2.2. Interrogantes para la antropología visual**

### **2.2.1. Núcleos de discusión**

La incorporación de las nuevas tecnologías de la imagen y el sonido, en especial, del cine y del vídeo, en la tarea antropológica despierta un sin fin de preguntas: ¿Qué aporta la capacidad de reproducir imagen, sonido e ilusión de movimiento a la metodología antropológica? ¿Qué tipo de datos recoge exactamente y cómo se pueden tratar y analizar? ¿Cómo modifica nuestro trabajo de campo la introducción de este nuevo instrumento tecnológico? ¿Qué tipo de conocimiento antropológico puede transmitir el vídeo y cómo se

---

este sentido que la importancia de la utilización del vídeo en la enseñanza está en el proceso, en el contexto de aprendizaje, más que en la calidad de las imágenes "por sí mismas".

complementa con la palabra dada? ¿Qué criterios utilizamos al pasar una película en clase? ¿Cómo responden los estudiantes? ¿Cuál es la imagen que estamos ofreciendo de los sujetos representados? ¿Cómo miramos a través de la pantalla?

Los núcleos de discusión en antropología visual coinciden en gran parte con los de la antropología social y cultural, especialmente los relacionados con la descripción etnográfica y la comunicación intercultural. La antropología desarrolla teorías explicativas o interpretativas a partir de los conceptos de sociedad y cultura. Su interés es entender la variabilidad y las semejanzas de las organizaciones, las pautas del comportamiento humano y el sentido que damos a la experiencia. La necesidad de la comparación intercultural lleva al antropólogo a buscar un lenguaje capaz de expresar esta variabilidad y estas similitudes en términos no etnocéntricos.

La reflexión de la antropología en torno a sus formas de representación y comunicación no está desligada del contexto social en que se desarrolla. La interrelación entre teoría científica y sociedad puede observarse en la aceptación del concepto de cultura en otras ramas del saber disciplinario y en nuestra propia vida social.<sup>45</sup> A través de la prensa, la televisión o la radio nos llegan noticias diarias de los conflictos interétnicos, de reorganización de fronteras estatales y de genocidios. Vemos documentales sobre pueblos como los kayapó o los yanomamo que reclaman el derecho a disponer de un territorio apoyándose en su particularidad cultural y en la voluntad de seguir una forma de vida propia. Incluso recientemente, la industria cinematográfica europea hace un llamamiento contra la importación masiva de producciones norteamericanas argumentando que ponen en peligro la cultura autóctona. La cultura pasa de ser un concepto teórico a ser una realidad social, a formar parte del discurso ideológico para luchar por intereses muy distintos entre grupos sociales en competencia. Cada vez somos más conscientes que la diversidad cultural es una riqueza de la humanidad, mientras que el término cultura parece haber sustituido al de patria y seguimos muriendo por defenderla.

El giro de la reflexión antropológica hacia la retórica y la poética a finales de los ochenta y principios de los noventa enlaza estrechamente con estos problemas sociales y con los planteamientos del cine etnográfico y de la

---

<sup>45</sup> De la misma manera en que explicamos a nuestros hijos la teoría del *Big Bang* como origen del universo o sabemos que el *ADN* contiene algo así como nuestra información genética, aprendemos que tenemos una cultura propia, distinta de las demás.

antropología visual. Esta orientación responde tanto a la búsqueda de nuevas formas de conocimiento, como a la conciencia de la manipulación ideológica de la palabra y de la imagen en la propia producción y circulación de saberes colectivos. La antropología se vuelve sobre sí misma; la autoreflexión forma parte de la práctica científica y de la comprensión humanista.

Si hemos de sistematizar los elementos específicos del debate en cine etnográfico, éstos se han desarrollado a partir de dos ejes principales: la producción y la recepción del filme. El primer núcleo de discusión gira en torno a la producción del cine etnográfico: ¿Debe el film adaptarse a los cánones descriptivos de la etnografía clásica? ¿Cómo se complementan la palabra y la imagen? ¿Cuál es la relación entre cineasta, antropólogo y sujeto filmado? ¿Cuál debe ser el rol de la teoría antropológica en la producción de un film etnográfico? ¿Qué cuestiones éticas y políticas supone la apropiación de la imagen de otros pueblos para expresar un nivel de conocimiento antropológico? ¿A quién se dirige un documental etnográfico?

Comunicar el conocimiento antropológico a la máxima audiencia posible o adaptarse a los cánones de la etnografía es la piedra angular del debate en la producción de un documental etnográfico. Otra cuestión se relaciona con la capacidad del medio audiovisual para expresar el contenido de una etnografía. ¿Puede una película etnográfica entenderse "por sí misma" o ésta debe presentarse acompañada de un texto escrito? Finalmente, otra de las cuestiones clave que se plantea la producción etnográfica documental es el nivel de participación que se establece entre productores y sujetos filmados.

El segundo núcleo de debate gira en torno a la recepción del cine etnográfico y enlaza con la antropología de la comunicación visual. ¿Cómo vemos y miramos las imágenes fotográficas? ¿Cómo ganamos conocimiento de una película? ¿Cómo tiene lugar el acto de comunicación entre productor, producto y audiencia? ¿Cómo se construyen las identidades colectivas a través de los medios de comunicación de masas? ¿Cuál es la relación entre la antropología y la industria cultural? Esta discusión tiene dos vertientes. En la primera, el material audiovisual es entendido como texto dirigido a una audiencia. El cine utiliza un lenguaje propio y por tanto hay que dirigir la mirada a la película como texto; como modo de representación en el que la construcción, recepción e interpretación del filme juegan un papel principal. En la segunda, lo que interesa no es el texto, sino el contexto que se crea en torno a la utilización de imágenes; el proceso de comunicación que se desarrolla en la planificación, producción, edición y exhibición de un filme. Las corrientes teóricas, como veremos, son muy heterogéneas y en gran medida

influenciadas por la orientación semiótica. Hay un tercer núcleo de debate que ha quedado oscurecido por las cuestiones derivadas del cine etnográfico como género documental: el cine o el vídeo de investigación etnográfica, de los que hablaremos más adelante.

### **2.2.2. Tendencias en la producción del cine etnográfico**

En la producción de cine etnográfico como género documental la reflexión gira sobre cómo realizar un documento que represente la forma de vida de una colectividad y se puede entender a partir de dos ejes clave: modelos de colaboración y modelos de representación. Se han propuesto distintos *modelos de colaboración* entre antropólogo, realizador cinematográfico y sujetos filmados. Como hemos visto, en el género documental la participación del antropólogo suele estar reducida a la de asesor en el guión o introductor del cineasta en la comunidad en la que va a trabajar, sin control sobre el resultado final de la producción. Esta posición fué invertida por Timothy Asch, realizador formado en antropología, que propuso la adaptación del cineasta al trabajador de campo.<sup>46</sup>

Según este modelo de colaboración, el cineasta formado en antropología se pone en contacto con profesionales que estén realizando un trabajo de campo en profundidad en una zona o comunidad local. El realizador trabaja a partir del enfoque de la investigación y el conocimiento del trabajador de campo sobre los aspectos culturales que estudia. En este modelo de colaboración se pueden ver distintas tendencias, por ejemplo, en la serie de la BBC *Disappearing World*, la narración gira en torno a los antropólogos que están realizando trabajo de campo, mientras que en *Millenium* es el propio antropólogo el que actúa como elemento conductor del programa.<sup>47</sup>

El modelo de colaboración entre el antropólogo Napoleón Chagnon y el realizador Timothy Asch entre los yanomamo de la selva amazónica venezolana pretendía elaborar un material que fuera válido etnográficamente y que

---

<sup>46</sup> Timothy Asch, "Collaboration in Ethnographic Filmmaking: A personal View", en Canberra Anthropology, vol 5, núm. 1, 1982. "Modelos de colaboración en el cine etnográfico" en Imagen y Cultura, Lecturas en antropología visual. E. Ardévol y L. Pérez Tolón, ed. Ediciones de la Diputación Provincial de Granada, Area de Cultura, en prensa.

<sup>47</sup> André Singer, Steven Seidenberg, "Televising Culture: The Representations of Anthropology in British Broadcasting", en Visual Anthropology Review, vol. 8 núm 1. Spring, 1992.

podiera servir para las clases de antropología, más que un documental para un público no especializado. El público a quien iba dirigido el filme era un público universitario y su estructura se elaboró en función de los intereses de la formación de antropólogos.<sup>48</sup>

Dentro de este modelo de colaboración se puede incluir también mi propia experiencia de trabajo de campo entre los gitanos de Granada y mi colaboración con Luis Pérez Tolón en la producción de un documental sobre una maestra gitana<sup>49</sup>. En este modelo, el antropólogo generalmente publica una monografía escrita mientras que el cineasta elabora un producto cinematográfico. Hay una convergencia de intereses, una colaboración intensa, pero dos productos distintos, aunque complementarios.<sup>50</sup> En el caso de nuestro trabajo en Granada, Luis Pérez Tolón amplió el modelo de colaboración y propuso un nuevo modelo basado en la negociación entre realizador, sujeto y antropólogo, de forma que las tres partes tenían poder de decisión en la elaboración del producto. Además, se introducía un nuevo elemento; el público a quien iba dirigido el documental era la propia comunidad gitana y se realizó teniendo en cuenta objetivos relacionados con el trabajo social. El documental en este modelo de negociación responde también a las exigencias de los actores que intervienen en la filmación y tiene en cuenta como éstos quieren ser representados así como sus propios intereses.<sup>51</sup>

El modelo de negociación será desarrollado también por MacDougall y su propuesta de un cine etnográfico participativo, donde la relación entre los tres componentes se decanta cada vez más hacia la intervención del sujeto filmado en la toma de decisiones sobre el contenido del filme.<sup>52</sup> Las propuestas más recientes en este sentido tienden a otorgar un papel cada vez más importante al sujeto en la realización de la película hasta llegar a la auto-representación, es decir a que sea la propia comunidad la que se filme a sí

---

<sup>48</sup> Napoleon Chagnon, Yanomamö, The Fierce People, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1968.

<sup>49</sup> L. Pérez Tolón, Changing Rhythms: Gitanos Today, an ethnographic film model applied to social work among gypsies in Granada. Tesis M.V.A. USC, 1987 (manuscrito).

<sup>50</sup> Elisenda Ardévol, Antropología urbana de los gitanos de Granada, un estudio desde la antropología aplicada al trabajo social, Ayuntamiento de Granada, 1987.

<sup>51</sup> L. Pérez Tolón & E. Ardévol, "A su propio ritmo:gitanos de hoy, un modelo de colaboración en antropología visual" en Gazeta de Antropología, núm. 8 Granada, 1991.

<sup>52</sup> MacDougall, "Beyond Observational Cinema" en Principles of Visual Anthropology, ed. Paul Hockings, Mouton Publishers, 1975.

misma y decida que imagen quiere dar a la audiencia. Generalmente en estos casos, el documental se estructura en función de estos objetivos y obedece a las pautas que los propios protagonistas han marcado. Estas producciones pueden servir a propósitos políticos o rituales de los propios actores: para reclamar sus tierras ante la opinión pública, iniciar a sus jóvenes o para conservar la memoria colectiva.<sup>53</sup>

Otra forma de trabajar es la del etnocineasta, como Jean Rouch o Jorge Prelorán, que imaginan desde el inicio de su propuesta elaborar un filme que sea interesante y accesible a un público tanto general como especializado. Su trabajo de campo está dirigido desde el comienzo a la producción de un documental. La investigación se realiza en función del producto audiovisual y su resultado es el propio documental. El uso de la cámara no está supeditado a las necesidades de la investigación antropológica, sino que el conocimiento antropológico está en la base de su comprensión de la realidad social que piensan representar a través del medio cinematográfico. Ambos directores incluyen la participación del sujeto en las distintas fases de la producción.<sup>54</sup>

El análisis de la metodología de producción basada en los modelos de colaboración entre cineasta, antropólogo y sujeto o actor cultural nos sugiere una línea de desarrollo del pensamiento en el cine documental etnográfico dirigida hacia una mayor implicación del sujeto. En concreto, podemos distinguir un primer polo en el que el centro de interés se encuentra en la relación entre cineasta y antropólogo. Lo que importa en este caso es la construcción del "texto visual" y su adecuación con el texto escrito o con los objetivos de la etnografía. En el polo opuesto encontramos el núcleo de relación formado entre el realizador y sus sujetos. En este último caso, el antropólogo se incorpora como una voz más al conjunto de las voces del filme o desaparece dando prioridad a la comunicación directa entre el sujeto y el espectador, siendo el cineasta el intermediario o el constructor del vehículo que hace posible la transmisión. Esta posición da un rol activo y participativo al sujeto filmado. Llevada a sus últimas consecuencias, el realizador cede el

---

<sup>53</sup> David MacDougall, "Whose story is it?", en Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions, Proceedings from NAFA, P.I. Crawford & J.K. Simonsen, Intervention Press, Aarhus, 1992.

<sup>54</sup> Jean Rouch, por ejemplo, sigue la técnica desarrollada por Flaherty que consiste en proyectar el metraje a la comunidad filmada para provocar respuestas y decidir junto con ellos las nuevas etapas de la filmación. ver Jean Rouch, "The Camera and Man", en Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, ed. Mouton Publishers, The Hage, 1975. págs. 83-102. En la misma obra, Jorge Preloran, "Documenting the Human Condition", págs. 103-109.

control sobre el proceso de producción y sobre el producto final al sujeto, que pasa a ser el realizador del filme. Diríamos que la intención del realizador es servir a los intereses del grupo filmado. La cámara "se entrega" al sujeto para que sea él mismo el autor de la película, siguiendo sus propios esquemas narrativos y objetivos.

Entre estos dos polos (el "realizador" tiene la cámara y el "nativo" tiene la cámara) se sitúan los distintos modos de representación en cine etnográfico. El modo de representación es la forma en que se configura el filme, e incluye el estilo de filmación y edición del material, así como el modelo de colaboración. En la posición documentalista de las primeras grabaciones cuyo interés residía en registrar las culturas en vías de extinción, el realizador tiene el control de la cámara, mientras que en el cine participativo de MacDougall; el producto es una negociación entre realizador, antropólogo y sujeto. La posición de Jean Rouch y el cine reflexivo defendido por Jay Ruby<sup>55</sup>, que analizaremos en el siguiente capítulo, son posiciones intermedias. Aunque Jean Rouch va más lejos y propone una "antropología compartida", donde se borren las diferencias entre delante y detrás de la cámara, entre sujeto observador y sujeto observado.

### **2.2.3. Tendencias en el análisis del cine etnográfico**

Las distintas aproximaciones al análisis de la producción de cine etnográfico pueden esquematizarse a partir de tres enfoques distintos. Como documento etnográfico interesa el contenido del film; por ejemplo, el desarrollo de un ritual, el relato de un mito, las relaciones de poder en una comunidad local o la interacción entre niños jugando. En este sentido, se analizará el comportamiento registrado en la película, si la información que proporciona el documento es completa, si la actividad es espontánea o preparada para la cámara, si se puede generalizar o es un comportamiento atípico, etc. Como medio de comunicación del conocimiento antropológico, el análisis se orienta hacia las propuestas explicativas o interpretativas del filme; por ejemplo, la teoría sobre simbolismo implícita en la narración y presentación de las imágenes de un ritual o las hipótesis desarrolladas sobre procesos de enculturación en la infancia.

---

<sup>55</sup> Jay Ruby, ed. *A crack in the mirror, Reflexive perspectives in Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1982.

Finalmente, el análisis del cine etnográfico como modo de representación nos llevará a la forma en que se ha construido el "texto filmico": la utilización de códigos cinematográficos como el enfoque, el ángulo o el encuadre; el estilo de la narración, directo o indirecto, débil o fuerte; la estructura de la película y el tratamiento de los personajes y acontecimientos; la intención comunicativa, el punto de vista objetivo o subjetivo.

Obviamente, en el análisis de una película se pueden combinar estos distintos niveles de aproximación al producto filmico. Sin embargo, este análisis se centra en el material cinematográfico como narración y como producto. Es posible considerar también otras cuestiones relacionadas con la producción; el cine como comportamiento y como proceso cultural. Nos interesará entonces, por ejemplo, quien está detrás de la cámara, cómo se realiza la exhibición, quién está presente o qué pautas siguen los espectadores en el tratamiento de las imágenes. Esta será, como veremos, la perspectiva de la etnografía de la comunicación visual.

Las aproximaciones al estudio de la fotografía, el cine y el vídeo en relación con la antropología pueden clasificarse a grandes rasgos a partir de tres orientaciones. La primera considera los medios de comunicación audiovisuales como instrumentos metodológicos de la etnografía de forma que el cine o el vídeo se utilizan a partir de teorías antropológicas para estudiar los fenómenos sociales y culturales.<sup>56</sup> La importancia del cine es metodológica y hay que investigar la forma en que este medio puede adaptarse a la intención y a los objetivos de la antropología.

La segunda aproximación se centra en los medios audiovisuales como objeto de estudio de la antropología y su interés se focaliza en el desarrollo de teorías que expliquen la fotografía, el cine o el vídeo como productos sociales y culturales; la forma en que se utilizan en la vida cotidiana, las diferencias culturales en la construcción y tratamiento de imágenes. Esta orientación teórica ve en el cine una forma más de simbolización humana y, por tanto, sujeta a teorías generales sobre la cultura.<sup>57</sup> Se dirige también hacia el estudio de las auto-representaciones en cine o en vídeo de para el exterior o para el propio consumo, el impacto de los medios de comunicación internacionales en

---

<sup>56</sup> Aunque desde distintos enfoques teóricos podemos citar dentro de esta orientación a Karl Heider (1974), Jay Ruby (1975) Jack Rollwagen (1981), Claudine De France (1982) o Paolo Chiozzi (1993).

<sup>57</sup> Dentro de esta orientación son pioneros los trabajos de Sol Worth (1967), Larry Gross (1974) y Richard Chalfen (1975).

comunidades aisladas o la forma en que distintos grupos culturales utilizan las tecnologías de la imagen.

La tercera aproximación parte de la crítica cultural y analiza el cine etnográfico como modo de representación sujeto al control político, económico e ideológico.<sup>58</sup> Esta posición parte del concepto de ideología y su relación con la dimensión estética, partiendo de la imposibilidad de separar el arte de la política y el sujeto de su contexto histórico. La crítica cultural, basada en los análisis de autores como Raymond Williams, Althusser, Derrida o Barthes plantea el terreno de la cultura como la arena de una lucha entre los distintos grupos sociales por el significado. En este sentido, el cine etnográfico puede entenderse como un producto de la industria cultural a través del cual se transmiten los valores de la sociedad dominante y la visión que ésta tiene de la diversidad cultural.<sup>59</sup>

La crítica a la representación centrada en la política de la representación en el cine etnográfico, cuestiona la autoridad de los realizadores, que pretenden hablar por las gentes representadas en sus películas y les imponen su significado. Catherine Lutz, entre otros autores, ha observado que el uso de la imagen de otras gentes para la construcción de un discurso sobre ellas supone un ejercicio de poder, ya que el realizador, generalmente, perteneciente a la cultura dominante impone su punto de vista sobre las sociedades representadas.<sup>60</sup> Otra vía de poder, relacionada con la recepción del producto visual es la *apropiación* de estas imágenes de otras culturas en nuestro propio orden simbólico.<sup>61</sup> Finalmente, la imagen que la cultura dominante construye sobre los grupos minoritarios se impone también a éstos moldeando su propia subjetividad individual y la forma en que verán su propio grupo de pertenencia.

---

<sup>58</sup> "¿Quién tiene el poder para representar a quién? y ¿cuáles son los efectos de esas imágenes en la formación de nuestras actitudes y nuestras memorias sobre otros grupos? Estas preguntas son fundamentales en un mundo donde las representaciones visuales perpetúan las ideologías dominantes y operan como un bien económico". Kathleen Kuehnast, "Visual imperialism and the export of prejudice: an exploration of ethnographic film", en Film as Ethnography, P.I. Crawford & D. Turton, ed. University of Manchester Press, pág. 183.

<sup>59</sup> Ver por ejemplo, M. Gurevitch, T. Bennet, J. Curran y J. Woollacott, Culture, Society and The Media, Methuen, 1982.

<sup>60</sup> Lutz, Catherine & Collins, Jane, "The Photographs as an Intersection of Gazes", en Visual Anthropology Review, Winter, 1992.

<sup>61</sup> Ver por ejemplo, Keyan Tomaselli, Appropriating Images: The Semiotics of Visual Anthropology, Co-publicado por IP & Anthropos Publishers, 1993.

Los recientes estudios en este campo ponen especial interés en la interpretación de las imágenes más que en la producción de las mismas. Partiendo la noción de recepción en la teoría literaria y de investigaciones sobre la audiencia televisiva se centran en la forma en que el sujeto recibe las imágenes y los modelos interpretativos que utiliza. Frente a la visión de un discurso dominante que se impone al lector, las nuevas corrientes señalan un proceso de negociación y de co-construcción del significado por el receptor. El poder de la imagen se cuestiona a partir de las distintas *lecturas* que realiza el sujeto; no siempre acordes con el mensaje implícito en el producto. Equiparando texto escrito a "texto filmico", esta tendencia en antropología visual explora cómo una determinada lectura del *texto audiovisual* puede subvertir el modelo que pretende imponer la ideología dominante a través del documental o la película. Los grupos minoritarios pueden "darle la vuelta" al texto y construir un significado adaptado a sus propios esquemas culturales y modificando las valoraciones en función de su propia autoestima. En definitiva, el significado no está en la imagen, sino que se crea en la relación entre el espectador y el *texto* (la película o el documental).<sup>62</sup>

Este es, muy esquemáticamente, el mapa sobre el cual dibujar el desarrollo de la antropología visual entendida como el estudio de la interrelación entre medios audiovisuales y antropología. Pienso que la antropología visual abre distintas líneas de reflexión -inicialmente dirigidas hacia la fotografía y el cine-, proponiendo, por una parte, el estudio de la tecnología de la imagen como instrumento de investigación, y por otra, el estudio de la comunicación intercultural y la crítica de la representación visual de las culturas. Esta reflexión sobre el cine como instrumento, medio de comunicación, modo de representación y objeto de estudio es lo que le da a la antropología visual su identidad y complejidad, su multiplicidad de ramificaciones y aplicaciones.

Desde el cine documental, se considera que una película no es transparente ni un fiel reflejo de la realidad, sino que responde a un cierto nivel de desarrollo de las técnicas cinematográficas, a una metodología de producción, a una teoría de montaje y a una intencionalidad del realizador, además de ciertas conceptualizaciones sobre la sociedad y la naturaleza humana. Es necesario conocer y analizar críticamente la corriente teórica y metodológica que inspira una película sobre la realidad cultural; cómo se

---

<sup>62</sup> Wilton Martínez, "Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship" en *Film as Ethnography*, op. cit. págs. 131-161.

realizó, qué supuestos antropológicos usa, cuál es la imagen que pretende transmitir, qué emociones pone en juego y a través de qué técnicas narrativas.

Por otra parte, como instrumento de investigación, la aplicación de técnicas audiovisuales, cada vez más accesibles y manejables, en la investigación antropológica pueden ofrecernos nuevas formas de observación y de descripción rigurosas y fiables, a la vez que abren nuevas formas de relación entre el investigador y la comunidad estudiada. La introducción de la imagen en la disciplina supone otra forma de tratar información sobre los aspectos sociales y culturales que queremos estudiar. Como decía Sol Worth, no es necesario pensar que es más importante, si la palabra o la imagen, sino descubrir nuevas formas de utilizar la imagen y la palabra. La fotografía y el cine se utilizaron para documentar hechos culturales y para crear datos etnográficos; actualmente, el vídeo y el tratamiento de imágenes por ordenador han ampliado estas posibilidades de archivo y análisis, agilizando el acceso a extensas recopilaciones de material de archivo, interconectando datos visuales, auditivos y textuales. Pero además abren nuevas posibilidades de comparación y nuevas posibilidades de transformación y tratamiento de estos datos.

Ya sea por su valor de uso en la práctica pedagógica o por su capacidad de registro para la investigación, la introducción de las técnicas visuales en la antropología supone una reflexión crítica sobre la representación visual de las culturas y propone la construcción de teorías que relacionen el conocimiento antropológico con las técnicas y tendencias cinematográficas. Del mismo modo, deberíamos intentar entender qué es el llamado lenguaje cinematográfico y cuáles son las posibilidades de estas nuevas tecnologías, si queremos trabajar con ellas. No podemos pretender que la introducción de una nueva tecnología no modifica nuestra forma de investigar la realidad cultural ni pensar ingenuamente que la cámara es un instrumento objetivo que puede recoger sin distorsionar la complejidad de lo que entendemos como fenómenos sociales o realidades culturales. Citando a MacDougall:

*"La promesa de unas relaciones útiles entre el cine y la antropología está aún paralizada por la timidez de ambas partes. Su desarrollo requerirá la aplicación de fórmulas aceptadas en cine y en antropología. La antropología debe admitir nuevas formas de comprender e interpretar más allá de la palabra escrita. El cine debe crear formas de expresión que puedan reflejar el pensamiento antropológico. El filme más que la mera especulación, demostrará finalmente que estas posibilidades son reales. Los cineastas etnográficos pueden empezar abandonando sus preconcepciones de lo que es buen cine. Es suficiente conjeturar que un filme no necesita ser una obra estética o científica; puede convertirse en la*

*arena de la investigación".<sup>63</sup>*

---

<sup>63</sup> MacDougall, "Beyond Observational Cinema", Principles of Visual Anthropology, op. cit. pág. 122.

## **II. LA REPRESENTACIÓN VISUAL DE LAS CULTURAS**

### **3. REPRESENTACIÓN Y CINE ETNOGRÁFICO**

#### **3.1. El cine etnográfico como género documental**

##### **3.1.1. Investigación, documentación y comunicación**

El cine etnográfico más extendido y sobre el cual se ha centrado principalmente el análisis dentro de la antropología visual consiste en producciones con una clara orientación pedagógica o de divulgación realizadas generalmente en colaboración entre productores cinematográficos y antropólogos. A través de esta función comunicativa, el cine etnográfico se desarrollará dentro del marco del género documental y encontrará un lugar en nuestras universidades y en nuestra sociedad. A este género documental nos referiremos al hablar de la representación visual de las culturas y lo analizaremos a través de los distintos modelos que se han utilizado para representar la variabilidad cultural, los problemas sociales o la descripción de las formas de vida de un pueblo -cómo viven, piensan, sienten y se organizan los seres humanos.

En la tradición de la producción de cine etnográfico orientado hacia la comunicación de pautas culturales convergen dos enfoques, el procedente de la teoría cinematográfica y la práctica del cine documental y el procedente de la antropología social y cultural. El cine documental, desde sus orígenes, ha desarrollado sus propias corrientes teóricas y metodológicas sobre "cómo filmar la realidad social" sin que necesariamente estuviera conectado a los planteamientos de la antropología, aunque su objeto de representación (la sociedad humana) parezca coincidir con el objeto de estudio de esta disciplina.

Por una parte, el objetivo de los profesionales del cine era y sigue siendo comunicar una visión del mundo a través del medio filmico; es decir, transmitir su propia forma de entender la complejidad social. El cine etnográfico intentará además comunicar una cosmovisión distinta a la del realizador, de manera que culturas aparentemente lejanas o extrañas resulten comprensibles y coherentes para la audiencia. Por tanto, el cine documental

etnográfico se caracterizará en gran medida por la temática tratada: las sociedades no occidentales.<sup>64</sup> Por otra parte, el interés de la disciplina académica por el cine etnográfico es mucho más reciente, y en sus orígenes, la aplicación del cine a la investigación no tenía ningún propósito comunicativo; simplemente servía para el registro de datos etnográficos. Y esto, además, de forma muy poco extendida, debido en gran parte a las dificultades técnicas y financieras de filmar sobre el terreno y a la opinión de que el cine documental era un arte que difícilmente podía reflejar el pensamiento científico -aunque pudiera superarlo mediante una aproximación poética. Por ejemplo, Margaret Mead y Gregory Bateson filmaron en los años 30 más de 6.000 metros de película en Bali y Nueva Guinea, pero no pensaron en publicar su metraje hasta la década de los cincuenta, en la que se editaron algunas de sus películas.<sup>65</sup> Su intención inicial era registrar comportamientos corporales para su análisis posterior, más que comunicar una realidad social y cultural a una audiencia.

Para nuestro propósito, en este capítulo, consideraremos como *cine de comunicación etnográfica* aquel que pretende representar una cultura de forma holística, a partir de la descripción de los aspectos relevantes de la vida de un pueblo o grupo social, con la intención explícita de incidir en el campo del conocimiento de la sociedad humana. Por tanto, este tipo de cine, distinto en principio al cine de investigación y al cine de documentación etnográfica, pretende comunicar al espectador otros estilos de vida, de modo que éste pueda experimentar -aunque sea de forma vicaria- otras formas de entender las relaciones humanas y la naturaleza, o pueda entender comportamientos que, desde sus esquemas culturales, pueden parecer incomprensibles.

El problema metodológico que se planteará el cine etnográfico documental será cómo describir esta realidad cultural de forma que el espectador llegue a una comprensión de la sociedad representada, a descubrir sus rasgos estructurales o a entender algunas de su pautas de comportamiento, valores o creencias. A un nivel menos específico, se trata de que la audiencia llegue a una comprensión de formas de vida o modos de

---

<sup>64</sup> La división entre cultura occidental y culturas no occidentales marcará los primeros pasos del cine etnográfico. Esta división bipolar será puesta en tela de juicio tanto por la antropología como por las críticas a la representación desde la teoría cinematográfica, pero sigue estando en la base de artículos escritos y producciones filmicas.

<sup>65</sup> Ira Jakins, "Margaret Mead & Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film", *Cultural Anthropology*, vol. 3 núm. 2 May, 1988.

pensar que, en principio, están alejados del espectador. Si el problema para el cine etnográfico como género documental es cómo representar mejor la realidad cultural deberá concretar que es lo que se entiende por realidad cultural. ¿Qué es lo que representa el cine etnográfico? ¿Una cultura? ¿Un cierto nivel de conocimiento antropológico? ¿La propia interpretación de las gentes filmadas?

Cuando el cine etnográfico busca sus fuentes, las encuentra en campos muy distintos: en el cine narrativo, en el archivo gráfico y en la investigación científica.<sup>66</sup> Las tres dimensiones del cine -como documento, como narración y como instrumento científico- aparecen ya en los mismos orígenes del medio. En 1895, el mismo año en que los Lumière realizan sus primeras proyecciones en público sobre escenas cotidianas, como la salida de los obreros de una fábrica, el desayuno del bebé o la entrada de un tren en la estación, Félix Louis Regnault filma en la Exposición Etnográfica del África Occidental de París a una mujer wolof haciendo cerámica. Su intención era documentar una técnica que le servía para explicar, siguiendo la orientación evolucionista del momento, la transición entre la cerámica sin torno hasta la elaborada con rueda horizontal que se utilizó en el antiguo Egipto, India y Grecia. El interés de Regnault, fisiólogo de formación, por el cine era su capacidad de registro de la imagen en movimiento. Utilizó esta técnica tanto para demostrar sus tesis como para aplicarla al estudio comparativo del movimiento corporal. Los objetivos de su investigación transcultural sobre la fisiología humana le llevaron a filmar distintos movimientos corporales en grupos como los wolof, fulani y diola. Estamos frente a al *cine de investigación etnográfica*; la técnica cinematográfica aplicada a la investigación, en la obtención de datos etnográficos y la observación diferida y tratamiento de los mismos.

En el inicio de la aplicación del cine a la investigación etnográfica, el interés de los científicos también recayó sobre esta técnica como instrumento de documentación visual; es decir, como forma de registro documental. Este tipo de producciones, que podemos denominar *cine de documentación etnográfica*, es el trabajo que, por ejemplo, realizarán Alfred Cort Haddon en su expedición al Estrecho de Torres en 1898, y más tarde, Baldwin Spencer en la Australia Central (1901-1912) o Rudolf Pöch en Nueva Guinea y en el Suroeste de Africa entre 1904 y 1907.<sup>67</sup> Las películas etnográficas de Haddon fueron

---

<sup>66</sup> Ver Emilie de Brigard, "The History of Ethnographic Film" en Principles of Visual Anthropology, Paul Hockings ed. Mouton, 1975, pág. 13-43.

<sup>67</sup> Baldwin Spencer filmó varios metros de película pero no les dió ninguna utilidad posterior

obtenidas con una cámara Lumière y son las primeras que se realizaron en el mismo campo, aunque actualmente solo quedan algunos minutos de rodaje sobre danzas masculinas y sobre un proceso de obtención del fuego<sup>68</sup>. Estos pioneros realizaron películas sobre aquellos aspectos de la vida social indígena que tenían interés para su disciplina: danzas, ceremonias rituales y escenas de la vida cotidiana, como muchachas llevando agua o niños jugando, aunque el material obtenido sólo se utilizara como documentación gráfica.

Los primeros intentos de captar con la cámara el *fluir* de la vida social surgen con la misma invención del cinematógrafo y, tanto en estas primeras producciones sobre culturas remotas como en las primeras imágenes de los Lumière, la estructura narrativa es mínima; es más, se ignoran las posibilidades narrativas del cine. Lumière mismo entenderá este instrumento como una "curiosidad científica" y rechazará la propuesta de colaboración de Georges Méliès, el cual construirá el primer plató cinematográfico e introducirá en el cine la idea de "contar historias" con imágenes<sup>69</sup>, adaptando este medio al espectáculo y la representación teatral.

El público pronto dejó de interesarse por el cine que realizaban los Lumière una vez superado el primer impacto visual de las imágenes.<sup>70</sup> De un modo parecido, las filmaciones sobre grupos nativos resultaban de interés para los científicos en tanto que registro de ciertos aspectos visuales sobre los pueblos que documentaban, pero no se analizaban. Las películas servían como material de archivo para los museos, e inicialmente carecían de un marco teórico de investigación y no se utilizaban sistemáticamente.

El cine era un instrumento para registrar la realidad sensible -un truco óptico o una técnica mecánica-, no se entendía como un medio de

---

excepto la de almacenarse en los archivos de un museo. Su interés por filmar escenas de la vida de los pueblos australianos era la de documentar, preservar imágenes de ceremonias o vida cotidiana, sin ninguna otra intención explícita de analizar estos datos. Cabe decir que la mayoría de las filmaciones realizadas por científicos sociales en esta primera época del cine se han perdido. Jordan, P. Premier Contact-Premier Regard, Musees de Marseille, Images en Manoeuvres Editions, 1992, realiza una recopilación y catalogación de estas primeras películas. Además de incorporar este catálogo y las producciones a un entrono multimedia.

<sup>68</sup> Ver Emilie de Brigard, "History of Ethnographic Film", op. cit.

<sup>69</sup> Geroges Méliès es conocido por introducir una estructura narrativa en el cine así como el creador del cine fantástico con la realización de producciones como "Un voyage vers la lune". Su hermano, Gastón Méliès introduciría en 1912 las películas de aventuras en lejanas tierras, filmando en Tahiti y Nueva Zelanda. Ver A. Knight, The Liveliest Art, a Panoramic History of the Movies, Mentor Book, 1957, pág. 23.

<sup>70</sup> Sadoul, Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours, Flammarion, 1966, pág.32.

comunicación que pudiera construir un lenguaje y una narrativa propios. Con el montaje, se incorpora al cine una estructura narrativa y aparece el cine de ficción y el documental tal como se entienden hoy en día. El cine pasa de ser mero registro de ciertas cualidades visuales de los objetos, a ser un acto de comunicación, en el que el director cinematográfico pretende contar una historia para entretener o educar a una audiencia.

Robert Flaherty, a través del montaje tejerá un hilo argumental e introducirá el componente narrativo en la filmación de la vida cotidiana, al reconstruir la vida de una comunidad inuit en su lucha contra la naturaleza. *Nanook of the North*, realizada en 1922, marcará el despegue del cine documental como género y, actualmente, muchos autores consideran esta producción como la primera película etnográfica.<sup>71</sup> Con Flaherty nace el género documental y lo que entendemos por cine de comunicación etnográfica. La intencionalidad de Flaherty en *Nanook of the North* es la de comunicar, mediante la imagen y a una amplia audiencia, una forma de vida anterior a la colonización a través de la descripción de aquellos aspectos que considera más relevantes o significativos: las artes de subsistencia. *Nanook of the North* se considera el primer documental etnográfico en tanto que el autor presenta una descripción detallada de las formas de vida de una comunidad a partir de un conocimiento directo. En este sentido, el cine etnográfico deja de ser una recolección de datos susceptibles de ser analizados, para aproximarse a las características de una presentación etnográfica, donde los datos quedan integrados en un marco analítico-descriptivo. Flaherty, a pesar de no ser antropólogo de formación, utiliza una metodología muy próxima al trabajo de campo y su película se acerca a los cánones de la descripción etnográfica que desarrollaría Malinowski en esa misma época.<sup>72</sup>

Flaherty vivió en la zona durante más de diez años, realizó una primera producción que se perdió en un incendio y volvió otra vez para filmar de nuevo. Tardó unos once meses en rodar *Nanook of the North*, ya que su película fue fruto de una intensa colaboración entre el director y los sujetos filmados. Construyó su película a partir de la historia biográfica de un personaje concreto para realizar una generalización de la vida inuit y utilizó un método parecido a la reconstrucción etnográfica y el presente etnográfico. Para

---

<sup>71</sup> Emilie de Brigard, "History of Ethnographic Film", en *Principles of Visual Anthropology*, P. Hockings, ed. Mouton Publishers, The Hague, 1975.

<sup>72</sup> B. Malinowski, *Los argonautas del Pacífico occidental*, Ediciones Península, Barcelona, 1975 (2nda. ed.) (Londres, 1922).

representar la vida de la comunidad, no dudó en escenificar los acontecimientos para la cámara, por ejemplo, hizo construir medio *igloo* para filmar como se realizaba el trabajo, a la vez que fuera así posible el rodaje de la vida en su interior -necesitaba luz natural para filmar a Nanook y a su familia dentro del *igloo*-. También filmó, a instancias de los inuit, la reproducción de la caza tradicional de morsas con arpón, cuando esta actividad estaba ya prácticamente abandonada (sustituida por el rifle), incluso llegó a poner sus vidas en peligro para filmar estas escenas.

Otra metodología de trabajo de Flaherty fue la colaboración de los sujetos filmados en la construcción de su película. Los inuit veían lo que había filmado Flaherty, proponían escenas que consideraban relevantes para entender su forma de vida y daban su interpretación sobre los actos que realizaban.<sup>73</sup> Esta técnica de *retroalimentación* será considerada como ejemplar por los realizadores de cine etnográfico posteriores, no sólo como técnica de recogida de información, sino de participación de los sujetos filmados en el proceso de construcción de la película.

### **3.1.2. El cine de comunicación etnográfica**

El cine etnográfico se desarrollará a partir de Flaherty dentro de los cauces del cine documental tomando dos direcciones: el documental científico, que sigue el modelo naturalista -que responde a la pregunta ¿cómo viven? ¿cómo son?-, y el documental social desarrollado a partir de los directores soviéticos como Kulechov, Vertov y de la tradición inglesa de Grierson cuya intención es incidir sobre la sociedad: denunciar y provocar la acción. Como veremos también a continuación, el cine documental como representación de la realidad social y cultural se moverá entre dos concepciones del medio cinematográfico: como registro y como narración. Los directores de este género

---

<sup>73</sup> "Siempre ha sido importante para mi ver mi rodaje -es la única forma en que puedo hacer una película-. Pero otra razón para revelar la película en el Norte era proyectarla a los esquimales, de manera que ellos pudieran entender y aceptar lo que estaba haciendo y trabajar conmigo como colaboradores. (...) Cuando les dije que iba a pasar un año con ellos para hacer una película sobre sus vidas -retratos en los cuales ellos se moverían- se rieron con ganas. Para empezar, algunos de los esquimales ni tan siquiera sabían interpretar una fotografía. Hice varias fotografías previas al rodaje. Cuando se las mostré las miraban de arriba abajo y de abajo arriba. Tuve que coger las fotografías de sus manos y llevarlos hacia un espejo que había en mi cabaña, entonces les hacía mirarse a sí mismos y colocar las fotografías al lado de sus cabezas. Entonces, con una sonrisa de oreja a oreja, entendieron. Robert Flaherty, "Nanook", en Lewis Jacobs, *The emergence of Film Art*, 1969, pág. 73 en *Documentary Film and Video*, Comp. Michael Renov, USC, Summer, 1991.

y los estilos que desarrollen fluctuarán entre dos afirmaciones que pueden expresarse como: "yo muestro la realidad tal y como se me presenta" o "yo cuento una historia tal y como la entendí". Dentro del género documental, el cine etnográfico se desarrollará a partir de estas dos tendencias -yo muestro, yo relato- basadas en el doble carácter que se le atribuirá al cine como medio de registro y medio de expresión.

La cuestión sobre cómo describir cinematográficamente una cultura para que tenga relevancia antropológica y la necesidad de un análisis desde esta orientación teórica sobre el cine documental que trata sobre la diversidad cultural no se planteará hasta finales de los años cuarenta, cuando en el ámbito de la crítica cinematográfica y en el seno de la antropología se empiece a reflexionar sobre el documental con intención etnográfica o etnológica. Podemos decir que el cine etnográfico como género documental se desarrollará a partir de esta década hacia una búsqueda de estilos de representación que tengan en cuenta tanto los problemas teóricos que plantea la antropología como la relación entre el realizador, el espectador y la comunidad representada que propone la reflexión cinematográfica. Antes de este momento, no podemos decir que existiese el cine etnográfico como un género, sino más bien un conglomerado de producciones que podían tener un interés antropológico o se asociaban con el objeto tradicional de esta disciplina -pueblos primitivos-. Estas producciones formaban un conjunto heterogéneo que incluía el documental de viajes, el documental sobre sociedades exóticas realizado por directores con interés social o simplemente aventurero, y el metraje realizado por científicos como recogida de datos para el análisis o la documentación.

Esta visión del cine etnográfico sigue viva en la actualidad, lo hemos visto a la hora de intentar definir el cine etnográfico y acotarlo dentro de una categoría, pero es importante señalar aquí que al final de la Segunda Guerra Mundial se inicia una reflexión teórica y metodológica sobre el cine etnográfico que intentará delimitar un campo de estudio y desarrollar una metodología propia. Esta reflexión se producirá tanto en el campo del cine documental como en el marco del estudio de la antropología con técnicas audiovisuales. El final de la Segunda Guerra Mundial y la década de los años sesenta supondrá la expansión y el reconocimiento del cine etnográfico. Este despegue del cine etnográfico responderá en gran parte al refinamiento de las técnicas audiovisuales. Hasta los años cincuenta filmar en el campo era realmente un trabajo costoso en términos económicos y dificultades técnicas. La composición química de la película, el bajo índice de exposición y las dificultades de transporte, almacenamiento y revelado en el campo daban

como resultado grandes limitaciones en la filmación sobre el terreno y que mucho metraje se estropeará accidentalmente. Además, eran cámaras pesadas, con un gran despliegue de accesorios suplementarios y que debían fijarse a un trípode.

A finales de los años cincuenta y durante los sesenta se produce una amplia difusión de nueva tecnología cinematográfica y una sensible reducción de costes económicos, lo cual permite el rodaje en el campo sin necesidad de un gran despliegue de medios y con un mínimo de garantías y seguridad. En los años sesenta y setenta se desarrollarán cámaras portátiles que permiten filmar sin ruido y con material sensible, acopladas a grabadoras de sonido también portátiles y fácilmente manejables. Esta revolución tecnológica permitirá aventurarse a llevar la cámara al campo y hará posible la filmación de secuencias continuas con sonido sincronizado, y por tanto, grabar sin interrupción el flujo de una actividad o proceso. La posibilidad de obtener el sonido ambiente y la voz humana contribuirá también a la supresión del comentario narrado y al desarrollo de nuevos estilos de producción y montaje.<sup>74</sup> En la década de los noventa, la grabación en vídeo abre nuevas posibilidades de experimentación. Menos costoso económicamente y mucho más manejable, tiene además la ventaja de una grabación continuada de más de dos horas y el hecho de no tener que esperar al revelado para ver el material obtenido. Hoy en día ya se habla de la aplicación integrada de video y ordenador en el campo de la investigación y la presentación etnográfica.<sup>75</sup>

A estas innovaciones tecnológicas para filmar en el campo se suma una creciente institucionalización del cine etnográfico. En 1948 se realiza el primer encuentro de cine etnográfico en el Musée de l'Homme de París, donde Leroi-Gourhan pregunta: "¿Existe realmente el cine etnográfico?", y responde: "Existe porque nosotros lo proyectamos"<sup>76</sup>. Este acontecimiento se considera fundacional en la configuración de una comunidad de productores que se llaman a sí mismos "etnocineastas", en la aceptación del cine en las instituciones académicas y supondrá la apertura del debate sobre lo que es o debe ser el cine etnográfico. Los años sesenta representan la emergencia del

---

<sup>74</sup> Emilie de Brigard, "The History of Ethnographic Film", op. cit. págs. 20-22.

<sup>75</sup> Gary Seaman & Homer Williams, "Hypermedia in ethnography" en Film as Ethnography, P.I. Crawford & D. Turton, ed. Manchester University Press, 1992. págs. 300-311.

<sup>76</sup> A. Leroi-Gourhan, "Cinéma et sciences humaines: le film ethnologique existe-t-il?" Revue de Géographie Humaine et d'Ethnologie, núm 3. Citado por Jean Rouch en "The camera and Man" en Principles of Visual Anthropology, op. cit. pág. 83.

cine etnográfico como género documental con identidad propia. Durante este período, el cine etnográfico adquiere entidad dentro de las universidades, a la vez que encontramos las primeras formulaciones teóricas sobre la intención de este tipo de producciones. En estos años se producen dos movimientos cinematográficos de importantes repercusiones en el mundo del cine documental: el *cinéma vérité* en Francia y el *direct cinema* en Estados Unidos. Suponen una verdadera revolución en la concepción del cine etnográfico, en la metodología de producción y en la relación de la cámara con los sujetos filmados.

En Francia, es precisamente un antropólogo y "etnocienasta" el que encabeza el movimiento: Jean Rouch. Formado en ingeniería, se interesará por la antropología durante la Segunda Guerra Mundial, período en el que trabaja como ingeniero en la construcción de puentes y carreteras en el Oeste africano, entonces bajo el dominio francés. Impresionado por el choque cultural, decide estudiar antropología en la Universidad de París, donde estudiará con Marcel Mauss y Marcel Griaule. Después de sus primeras producciones en Africa como *Au pays des mages noirs* (1947) o *Les maîtres fous* (1957), realiza junto con E. Morin, *Chronique d'un été* (1960), película que marca un hito en la historia del cine con repercusiones en el género documental y en cineastas de la *nouvelle vague* como Godard o Truffaut. La importancia de este documental reside en que incorpora el proceso de producción en la película. Los productores intervienen directamente en los acontecimientos que filman, a la vez que reflexionan sobre ellos y reproducen las respuestas de los personajes al verse reflejados en el film. Rouch será el introductor de la *cámara participativa* en el cine documental y etnográfico, frente al estilo *observacional* desarrollado a partir del *direct cinema* en EE.UU., cuyos representantes más conocidos en el campo del cine etnográfico son Colin Young y la primera época de Timothy Asch, y cuyo lema es la no intervención de la cámara en los acontecimientos que registra.

A finales de los setenta y durante los años ochenta, la producción de cine etnográfico se extiende internacionalmente. En los países de habla anglosajona, especialmente en Canadá, Estados Unidos y Australia asistimos a una amplia difusión del cine etnográfico y a una creciente producción, no sólo de material filmico, sino también de literatura sobre el tema. Por una parte, el cine etnográfico dentro del cine documental se define como subgénero con entidad y problemática propias. Por otra parte, el cine etnográfico arraiga en la disciplina antropológica, se crean programas específicos de formación de antropólogos en cine etnográfico y proliferan las instituciones dedicadas a la

enseñanza, al archivo y a la difusión de este tipo de producciones.

Dos corrientes metodológicas se definen durante este período: el cine reflexivo y el cine evocativo. El *cine reflexivo* supone la explicitación de la metodología en el filme etnográfico y el señalamiento del carácter artificialmente construido y mediatizado de la representación visual. Se trata de atraer al espectador hacia el propio trabajo del realizador y de buscar su implicación personal en el proyecto. La reflexividad en el estilo cinematográfico incluirá también la autobiografía y dará un papel cada vez más importante a la expresión de los sujetos en cámara sobre sus propias actividades y sentimientos -cine auto-reflexivo. El *cine evocativo* y la tendencia *deconstruccionista* surgen a finales de los ochenta y principios de los noventa y proponen una ruptura con los modos de representación que pretenden ofrecer una comprensión de otras realidades culturales a partir de un conocimiento objetivo. Mientras la tendencia evocativa utiliza el montaje de las imágenes para expresar la visión del artista, la corriente deconstructivista subvierte los estilos narrativos. El cine evocativo no da claves de interpretación que se sitúen fuera de las imágenes y su organización, el cine deconstruccionista borra los géneros cinematográficos, la diferencia entre el cine documental y el cine de ficción. Para ambas tendencias, el medio cinematográfico crea su propio referente, que no se encuentra en la realidad externa, sino la subjetividad del productor y del espectador.

### **3.1.3. Modelos de representación en el cine etnográfico**

Vamos a examinar a continuación el desarrollo de estas distintas orientaciones metodológicas que ha tomado este género documental llamado cine etnográfico, descartando otras posibles significaciones más amplias de esta etiqueta. Para ello, ha sido útil trazar una breve exposición cronológica del desarrollo de las distintas tendencias dentro del cine documental que he denominado también cine de comunicación etnográfica, para poder pasar a continuación a la exposición de las tendencias más importantes y al análisis de la relación entre modo de representación y metodología de producción. Aquí no nos interesa profundizar en la historia del cine etnográfico, sino ver como estos *modelos de representación* suponen distintas formas de aproximación cinematográfica a la realidad social y cultural, distintos estilos de mover y colocar la cámara, distintos niveles de colaboración entre realizador, antropólogo y sujeto, así como distintas consideraciones epistemológicas,

éticas e ideológicas sobre el rol de la cámara en el campo y la función del cine etnográfico.

Partimos del supuesto de que en el cine documental se diferencia del cine de ficción en que el sujeto filmado no es un actor profesional y el realizador parte de una "realidad dada" para organizar el guión y presentar su visión sobre un determinado aspecto del mundo natural, social o cultural. En este sentido, se puede considerar el cine documental como una forma de representación que alude a "lo que sucede en la realidad", que es lo que pretende reflejar, mostrar, explicar o interpretar. A partir de aquí encontramos en la teoría cinematográfica dos maneras de entender la representación visual. La primera supone la existencia de una realidad externa independiente del realizador, que la cámara puede captar de forma mimética y reproducir con exactitud. La realidad está ahí, solo hay que filmarla. Sobre la base de la evidencia y la semejanza, el registro cinematográfico garantiza la recuperabilidad de lo ausente hasta el punto de hacerlo presente. Posibilita que el espectador vea un acontecimiento como si estuviera allí. En el polo opuesto a la representación fiel y meticulosa del mundo externo encontramos la construcción de un mundo en sí mismo. Esta segunda tendencia subraya la ausencia de un referente externo sobre la base de la ilusión y del espejismo de la imagen, señala la distancia que separa al substituyente y a lo substituido, e invita al espectador a considerar el producto cinematográfico como válido por sí mismo (si queremos mostrar la realidad, hay que reconstruirla).<sup>77</sup>

Este dilema es abordado por Metz referido respectivamente a Rossellini y a Eisenstein. Distingue una orientación reproductiva, que recurre a la fidelidad mimética y a la evidencia del material fotográfico como prueba, y una orientación productiva, caracterizada por un nexo accidental con el referente histórico, que manipula los datos originales en una re-elaboración creativa. En el primer caso, la cámara se sitúa como un dispositivo neutro, tanto en sentido ideológico como técnico, capaz de restituir con objetividad y sin mediaciones el mundo representado. En el segundo caso, la cámara ofrece un producto transformado; es un mecanismo que impone su propia visión del mundo, incluso en su sentido literal, ya que reduce la complejidad de lo real a una imagen delimitada, plana, relacionada con la perspectiva central y estructuralmente incapaz de establecer una relación objetiva con las cosas.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> F. Casetti & F. di Chio, Como analizar un film, Instrumentos Paidós, Barcelona, 1991 (1990), págs. 122-123.

<sup>78</sup> C. Metz, Essais sur la signification au cinema, 1968 citado por F. Casetti, F. di Chio, Como

Bill Nichols propone cuatro categorías para clasificar los distintos modos de representación dentro de la historia del cine documental y entiende por modo de representación la combinación entre el estilo de filmación y la práctica material<sup>79</sup>. Estos modos de representación en el cine documental son: El *modo exposicional* (el documental "clásico" o ilustración de un argumento con imágenes), el *modo observacional* (filmar la realidad tal y como es), el *modo interactivo* (mostrar la relación entre el sujeto filmado y el realizador) y el *modo reflexivo* (hacer consciente al espectador del propio medio de representación).<sup>80</sup> Estos modos de representación no se suscriben a un tiempo histórico concreto o a un determinado cine nacional; empiezan como movimiento, persisten en el tiempo y en diferentes espacios, desarrollándose e incluyendo nuevas formas y variantes. Pero la aparición de un nuevo modo, con su jerarquía de convenciones o normas específicas, resulta del cuestionamiento de un modo de representación previo. Una propuesta innovadora puede permanecer aletargada hasta incorporarse en un nuevo movimiento que crea estilo y una nueva forma de representación.

Desde la antropología, Peter I. Crawford propone la clasificación del cine etnográfico en tres modos de representación. Para ello utilizará una metáfora ya clásica tanto en la historia del cine documental como en el cine etnográfico en la que el cineasta, que quiere filmar la vida tal como es, debe ser como "una mosca en la pared", pasar desapercibido para los actores sociales y no intervenir en los acontecimientos que registra. Crawford clasifica, pues, los modos de representación en función de la actitud del realizador, utilizando la metáfora de la mosca: 1) el *modo perspicuo* -"mosca en la pared"-, se corresponde con el estilo observacional, en la que el cineasta se mantiene distanciado de los acontecimientos que registra; 2) el *modo experiencial* -"mosca en la sopa"-, correspondería al modo interactivo de Nichols o al modelo participativo en mi esquema, que hace referencia a la participación del cineasta en la experiencia; y 3) el *modo evocativo* -"mosca en el yo"-, que correspondería al modo reflexivo de Nichols, en la que el realizador reflexiona sobre su relación con la cámara y los sujetos filmados, así como sobre las

---

analizar un film, op. cit. pág.123.

<sup>79</sup> Bill Nichols, *Representing Reality*, Indiana University Press, 1991, pág. 23 y págs. 32-33.

<sup>80</sup> Bill Nichols está vinculado a la Universidad de California, Arte Dramático. Se ha dedicado fundamentalmente al análisis del género documental, incluyendo el cine etnográfico.

características del medio cinematográfico.<sup>81</sup>

En la exposición anterior hemos visto nueve aproximaciones distintas a la representación de la diversidad cultural: El documental clásico, el *cinema vérité*, el *direct cinema* y el cine observacional, el cine participativo, el cine reflexivo y auto-reflexivo, el cine evocativo y la tendencia deconstruccionista, que para nuestra exposición hemos agrupado cronológicamente y por afinidad teórica y metodológica en seis modelos. A pesar de que las nuevas orientaciones surgen de la crítica a una corriente anterior, esto no supone la suplantación histórica de una tendencia por otra, sino que estas coexisten en el tiempo y trazan su propia genealogía, buscando en los archivos de la historia sus orígenes y antepasados.

Esta clasificación sintetiza los distintos estilos -sobre la forma de enfocar y dirigir la cámara, el ritmo y el tempo de la edición- y las diversas orientaciones en la metodología de producción que se han ido perfilando a través de las distintas etapas históricas. Mi intención aquí es exponer una síntesis propia de estos modelos de representación teniendo en cuenta estas dos tipologías, pero manteniendo en la medida de lo posible el nombre original del movimiento tal y como lo concibieron sus principales impulsores y seguidores. Por tanto analizaré estas distintas corrientes a partir de abstraer de ellas un modelo, un esquema sobre sus características más relevantes en contraste con las anteriores o posteriores. Por esta razón, hablaré de modelos de representación para hacer referencia tanto al estilo de la película -la forma de filmar y editar las imágenes- como al proceso de producción -la relación que el cineasta o el antropólogo establece con la técnica cinematográfica y con los sujetos filmados.

Independientemente de cuál sea el objetivo de la filmación y nuestro marco epistemológico, debemos establecer una relación entre cineasta, antropólogo, sujetos y audiencia. No importa que queramos filmar procesos culturales, tecnologías materiales o la interacción social, durante la producción de una película hemos de "dirigir" a los "actores", tomar decisiones sobre el movimiento de la cámara, sobre el nivel de participación de los sujetos; si los filmaremos realizando una actividad o también los entrevistaremos, si darán su opinión sobre cómo y qué filmar o esto dependerá totalmente de nosotros. Durante el proceso de producción establecemos algún *modelo de colaboración*. El modelo de representación incluye por tanto una

---

<sup>81</sup> Peter I. Crawford, "Film as discourse: the invention of anthropological realities" en *Film as Ethnography*, Manchester University Press, 1992. pág. 66-80.

determinada posición epistemológica ante la técnica cinematográfica, un modo de producción, un tipo de colaboración entre cineasta, antropólogo y sujetos filmados, un estilo de mover la cámara y editar las imágenes y una definición de los objetivos e intencionalidad de la película.

Para esta exposición, si bien es cierto que se pueden abstraer varios modelos de representación a partir del análisis de la práctica del cine documental y etnográfico, pienso que es de utilidad seguir el orden en el cual un modelo sucede a otro siguiendo cierta línea de desarrollo en el pensamiento sobre este tema, desde las primeras producciones documentales con intención etnográfica hasta el momento presente. Como he señalado anteriormente, cada modelo de representación ha tenido su momento dominante en la historia del cine etnográfico y ha sido utilizado como paradigma para la crítica posterior. También hay que tener presente que algunos de los estilos cinematográficos no crearon su propia etiqueta, sino que ésta les fue impuesta por los creadores de una nueva tendencia o a partir del análisis teórico de una película en la que se descubren planteamientos metodológicos nuevos. Por tanto, presentaré estos seis modelos de representación como un desarrollo de distintas corrientes intelectuales, conservando el orden antes planteado y teniendo siempre presente que esta exposición lineal y tipificación es, hasta cierto punto, una construcción arbitraria.

### **3.2. Cine expositivo o interpretativo**

#### **3.2.1. La ilustración de la palabra**

El cine ha heredado dos tradiciones narrativas: la escuela de la palabra, donde la imagen se utiliza como ilustración de un argumento verbal con intención de demostrar una posición teórica y la escuela de la imagen como portadora y reveladora de la línea de desarrollo de la exposición.<sup>82</sup> La primera considera que las imágenes refuerzan el mensaje contenido en las palabras y ofrece una interpretación verbal de los hechos; la segunda requiere que el espectador realice una interpretación propia a partir del material visual y sonoro articulado por el cineasta. Las imágenes "hablan por sí mismas".

Hemos denominado expositiva o interpretativa esta orientación en la que

---

<sup>82</sup> Alexander Moore, "Word and Image in Ethnographic Film: The State of the Art of Narration", 1991 (en prensa).

la imagen ilustra el texto, y donde el montaje de las secuencias responde a un hilo argumental previo, de forma que la narración verbal nos proporciona la clave para su interpretación correcta. Este modelo puede tomar el carácter de un documental naturalista, en el que interesa mostrar al espectador una cultura distinta mediante la descripción de sus formas de subsistencia, rituales, acontecimientos cotidianos, leyes, etc. El cineasta presenta las imágenes a partir de su propia interpretación del acontecimiento filmado, o ilustra su tesis utilizando el material gráfico. Este modelo también puede adoptar un punto de vista social. En el documental social, la argumentación del narrador nos lleva a cuestionar aspectos sobre nuestra propia forma de vida, en contraste con la sociedad presentada, o bien ilustra los problemas sociales, económicos, ecológicos o políticos que está atravesando una determinada comunidad, por ejemplo, debido a las secuelas de la colonización o la explotación económica capitalista y el mercado mundial, moviendo al espectador hacia la crítica social, al posicionamiento político.

Como ejemplo de documental expositivo o interpretativo de carácter naturalista podemos destacar la película de Bateson y Mead *Trance and dance in Bali* (1952), aunque con algunas matizaciones. Margaret Mead y George Bateson realizaron desde los años treinta trabajo de campo en Bali y Nueva Guinea incorporando técnicas fotográficas y cinematográficas. Su intención principal era recoger información audiovisual sobre el comportamiento corporal para su análisis en relación con las pautas culturales: "tratamos las cámaras en el campo como instrumentos de registro, no como medio para ilustrar nuestra tesis".<sup>83</sup> Sin embargo, cuando a finales de los cuarenta se proponen editar su metraje para la comunicación, adoptan la estrategia del documental clásico en el que una voz narradora interpreta y analiza las imágenes. *Trance and Dance in Bali*, filmada en los años treinta y editada en los cincuenta, muestra una escenificación ritual expresamente representada para la cámara, a la que se añaden en *voice over* los comentarios de Margaret Mead que describe las escenas y los elementos de la representación, presentando una interpretación del ritual según su orientación antropológica y a partir de su trabajo de campo. La descripción que nos permite interpretar lo que sucede está a cargo de la narración y no se nos ofrece la auto-interpretación nativa sino es por mediación del análisis de la antropóloga. Este será el modelo de documental etnográfico interpretativo o expositivo que, con

---

<sup>83</sup> G. Bateson & M. Mead, Balinese character: a photographic analysis, New York Academy of Sciences, Special Publications núm.2, 1942, pág. 49.

la incorporación del sonido sincrónico, adquirirá la fórmula de combinar entrevistas con imágenes de la vida social bajo el hilo conductor de la narración y de la interpretación personal del antropólogo o del etnocineasta. Sin embargo, *Trance and dance in Bali* sigue un proceso ritual de inicio a fin, de forma que no hay alteración temporal o espacial de las secuencias, otra de las características del cine expositivo o documental "clásico".

### **3.2.2. Características del cine expositivo o interpretativo**

Este modelo de representación se caracteriza por la importancia del narrador para la explicación o interpretación de los acontecimientos y atribuye a la imagen un rol ilustrativo de la tesis del antropólogo o del realizador. Las imágenes ilustran una interpretación o un argumento. El hilo conductor de la película es la voz narradora más que el desarrollo de un acontecimiento y su estructura espacial y temporal. La estructura narrativa de la película depende del desarrollo conceptual. El modelo expositivo se dirige directamente al espectador elaborando un argumento a partir de la expresión verbal, con subtítulos o mediante una voz explicativa.

Este modelo de representación corresponde en gran medida a las primeras etapas del cine documental, cuando la tecnología no permitía todavía la sincronización del sonido. En un primer momento, la narración se incorporaba a través de subtítulos; más tarde, con la posibilidad de sonorización, el comentario se realizaba mediante la *voice over*. Todavía hoy, muchos documentales etnográficos realizados para la televisión siguen este modelo, sin incorporar las voces de las gentes representadas, su opinión, o sus comentarios. La *voice over*, narración que proviene de una fuente excluida de manera radical e independiente de las imágenes, se suele utilizar como recurso para señalar otro orden de realidad, proporciona información por encima del nivel de los actores. A veces, se utiliza el sonido sincrónico y entrevistas, pero sus opiniones quedan incorporadas a la estructura narrativa del realizador y la explicación sobre lo que sucede sigue a cargo de la voz narradora.

El cine expositivo o interpretativo se desarrolla a partir de Grierson como una forma de despertar la conciencia crítica del público, una alternativa al cine como alimentador de ilusiones y como mero espectáculo para proporcionar al espectador una información sobre el mundo, didáctica, poética y socialmente comprometida. Según Nichols, el modo de representación expositivo se basa en el discurso verbal, aunque reconoce en el cine una

capacidad de transmitir un conocimiento sobre la realidad social o el mundo natural. Conocimiento que proviene del discurso científico, político o económico como opuesto a la ilusión y la fantasía. Según Bill Nichols, "el conocimiento, en el documental expositivo, es generalmente un conocimiento epistémico en el sentido foucaltiano de formas de certeza transpersonal que están en consonancia con categorías y conceptos aceptados como dados o verdaderos en un tiempo y lugar específicos o con una ideología dominante acerca del sentido común".<sup>84</sup>

El modelo expositivo permite que se pueda abordar un tema dentro de un marco de referencia que no necesita cuestionarse o establecerse, ya que simplemente se da por supuesto. Sin embargo, también permite la posibilidad de la crítica cultural a través del montaje y de la utilización de recursos retóricos como la ironía. En todo caso, lo que caracteriza a este modelo de representación es que la autoridad reside en el texto narrado. Las palabras de los entrevistados -si los hay- sirven para apoyar o polemizar con la propia interpretación del autor. Son pruebas que el autor utiliza para apoyar sus argumentos. La matriz de este tipo de cine documental es un guión previo elaborado con base argumental lógica y una edición basada en la posición que defiende el autor. De este modo, es posible romper la continuidad espacio-temporal y presentar acontecimientos fuera de su contexto, así como romper la unidad entre imagen y sonido para introducir la voz narradora o una música que realce, dramatice o embellezca estéticamente el filme.

Este modelo de representación domina especialmente en el cine y el vídeo pedagógico y educativo, en el cual se presentan los conceptos abstractos de una disciplina ilustrados con imágenes que ejemplifican la exposición teórica. En el caso del cine etnográfico, el espectador es guiado, o bien en el planteamiento de un problema y su posible solución, o bien en la explicación de unas pautas o comportamientos con los que no está familiarizado, con la promesa de que va proporcionársele un mayor conocimiento sobre otras realidades culturales que le ayuden a comprender costumbre y modos de vida que le resultan chocantes, extraños o incluso contrarios a sus valores y creencias.

### **3.2.3. Interpretar la realidad: ciencia y política**

---

<sup>84</sup> Bill Nichols, Representing Reality, op.cit. pág. 35.

*Three worlds of Bali* (1988) y su continuación *The Goddess and the Computer* (1989), realizados por Stephen Lansing en colaboración con realizadores de cine, es un ejemplo de documental expositivo muy elaborado sobre la relación entre economía, religión y organización social. La estructura de la película combina la narración en *voice over* con entrevistas para construir un texto altamente complejo sobre relaciones de producción y creencias religiosas en Bali. Stephen Lansing analiza dos modos de producción agrícola, uno tradicional basado en la cooperación y controlado por el sistema religioso y otro basado en la economía de mercado y propiciado por el sistema político del país y el Banco Mundial. Mediante una clara argumentación vemos como el intento de desarrollar una agricultura basada en sistemas modernos de irrigación, abonos, fumigación y mecanización del campo no solo destruyen el modo de subsistencia tradicional, sino que pueden representar a largo plazo una catástrofe ecológica con repercusiones graves sobre el problema que pretendían solucionar: satisfacer las necesidades alimentarias de la población y producir para la exportación.

Esta argumentación, basada en un riguroso y extenso trabajo de campo y en una exposición precisa del choque entre los dos sistemas de producción, se dirige al espectador para proponer soluciones alternativas que tengan en cuenta el sistema social del país y las posibilidades de adaptación a las nuevas necesidades de sus métodos tradicionales. Destruye el estereotipo que supone una total desconexión entre actividad religiosa y actividad económica. Los templos no son sólo lugares de rezo, sino que sus sacerdotes controlan el sistema de irrigación y distribuyen el agua a los diferentes campos según un meticuloso calendario. También destruye el estereotipo según el cual el desarrollo económico conlleva necesariamente un cambio tecnológico que suplanta el sistema tradicional y según el cual las nuevas tecnologías están reñidas con sistemas económicos milenarios, demostrando que la ingeniería informática puede aplicarse al sistema de riego tradicional y mejorar así su rendimiento sin necesidad de transformar la organización social.

El modelo exposicional permite la exposición de las tesis del autor sobre el comportamiento filmado o sobre conceptos abstractos como parentesco, relaciones de producción o procesos rituales. También puede articular una crítica cultural, la denuncia social o la defensa del orden establecido, en función de cómo se presenten las imágenes y del contenido de la narración. Sin embargo, se ha argumentado que este estilo es "en sí mismo" autoritario, ya que el realizador impone su discurso sobre las personas representadas en el filme. La voz y el gesto del sujeto está sometido al control del realizador. Las

críticas a este modelo se plantearán en torno a tres cuestiones: a) la adaptación del acontecimiento descrito a los objetivos del autor, c) la ruptura de la linealidad espacio-temporal y de la estructura del acontecimiento en función de las necesidades narrativas, y c) La posición de autoridad del realizador sobre las gentes representadas.

Las corrientes posteriores como el *direct cinema* o el cine observacional cuestionarán la manipulación del montaje, mientras que la tendencia reflexiva se preguntará sobre la voz de autoridad que impone la manera en que se ha construido el texto filmico y la apropiación de la imagen y la palabra de los sujetos filmados para reforzar la propia línea de argumentación del realizador, que se presenta como impersonal y omnicomprendivo -una voz y una visión omnipotentes-. El problema ético, político e ideológico se planteará en torno a dos cuestiones clave: la voz del realizador frente a la voz de los sujetos filmados y la imposición de una interpretación cerrada de los acontecimientos que presenta.

La relación del realizador con los sujetos que filma en el modelo expositivo es de total control por parte del primero sobre el discurso y acciones de los segundos. La voz narradora es incuestionada, guía al espectador, se impone sobre la voz de los sujetos representados e indica como deben ser interpretados. El modelo exposicional puede contener entrevistas, pero están subordinadas a los argumentos que presenta el documental a través de la narración y del montaje. Los argumentos de los entrevistados son utilizados en función de los intereses del realizador, son pruebas empíricas que este incorpora para dar más fuerza y convicción a su discurso, que se presenta como objetivo y veraz. La autoridad reside en el texto, no en los sujetos que dan su testimonio en un marco que no controlan y que tal vez no entiendan. Esta posición de autoridad y control del realizador sobre sus sujetos plantea una doble responsabilidad con el sujeto y con la audiencia.

### **3.3. *Cinéma vérité***

#### **3.3.1. La presencia de la cámara**

Los movimientos que romperán con este modelo de representación, *cinéma vérité* en Francia y *direct cinema* en EE.UU., replantearán tanto la relación entre imagen y palabra como la relación entre los sujetos a ambos lados de la cámara. El *cinéma vérité* se centrará en el reconocimiento de la

interacción entre realizador y sujeto filmado, acentúa la presencia de la subjetividad del director en el filme y abre el cine a la participación de los sujetos. El *direct cinema* aboga por la no intervención del realizador sobre los acontecimientos que filma y elimina la mayor parte de los recursos de edición del documental "clásico", evitando todo aquello que es ajeno o externo a la propia escena filmada (comentario en *voice over*, música externa a la situación, re-actuaciones o reconstrucciones, incluso entrevistas dirigidas).

Jean Rouch y Edgar Morin fueron los iniciadores de este nuevo movimiento en Francia. El *cinéma vérité* está inspirado en el término utilizado por el realizador cinematográfico Dziga Vertov, *kino-pravda* (cine-verdad) y en su *kinoki* (cine-ojo). El propio Jean Rouch cita como sus dos fuentes a Flaherty y a Vertov.<sup>85</sup> Vertov es coetáneo de Flaherty y ambos introducen la narrativa a través del montaje en el cine documental, sin embargo, difieren en cuanto a la intencionalidad y metodología de producción. Flaherty utiliza la narración verbal (mensajes escritos para el espectador) como apoyo para el hilo argumental, mientras Vertov prescinde de la narración textual para dar forma a la película a través del montaje de las imágenes. Para Vertov las imágenes tienen que hablar por sí mismas -escuela de la imagen- y el trabajo del cineasta es captar la realidad social en su espontaneidad, con un claro compromiso político y una reflexión sobre el cine casi visionaria.

Si comparamos *Nanook of the North* (1922) de Flaherty con *El hombre de la cámara* (1929) realizado por Vertov, observamos que, mientras Flaherty reconstruye la vida de una comunidad inuit, Vertov nos presenta la sociedad moscovita tal como es en el momento en que es registrada por la cámara. Flaherty va de lo particular (Nanook y su comunidad) a lo general (la sociedad y la cultura inuit), Vertov busca lo particular en lo general de la vida de Moscú. Las distintas escenas de la vida cotidiana son presentadas como retazos, imágenes tomadas al azar por un paseante provisto de una cámara. Estos fragmentos son integrados en un todo a través del montaje que da coherencia narrativa y temática al film. Flaherty no duda en recrear una escena para la cámara y en utilizar trucos para sorprender al espectador. Vertov utiliza los trucos cinematográficos para revelar al espectador como se construye la película. *El hombre de la cámara* se considerará como precursora del cine reflexivo por las imágenes que muestran el propio proceso de producción de la película.

Vertov reflexionaba sobre el "ojo-armado" y sobre el papel de las

---

<sup>85</sup> Jean Rouch, "The camera and Man", *Principles of Visual Anthropology*, op. cit. págs. 84-107.

cámaras en la exploración de la vida social.<sup>86</sup> La obra de Vertov y sus planteamientos teóricos sobre el cine introducen en el *cinéma vérité* y en el campo del cine etnográfico, la misma reflexión sobre el cine como medio de comunicación y como instrumento de conocimiento -la cámara ve lo que el ojo no ve, el cine como objeto del pensamiento consciente frente al "cine-nicotina" de intoxicación del inconsciente-.<sup>87</sup> El *cinéma vérité* toma de Vertov sus técnicas de observación, su concepción de filmación espontánea y la ausencia de un guión previo. Flaherty aporta al *cinéma vérité* el proceso de producción; esto es, el contacto con los sujetos filmados, exponerlos al propio material obtenido para provocar nuevas respuestas, la interacción abierta y creativa entre sujetos y realizador.

Flaherty provoca los acontecimientos para su filmación, introduce en la narración un héroe o personaje central y pide a sus actores la recreación de escenas. Estos recursos serán adoptados por Rouch en su trayectoria fílmica y los incluirá en su teoría cinematográfica con la idea de utilizar la cámara como *catalizador*. Rouch considera de Flaherty su idea de "mettre en scène la réalité", la actuación de la realidad y su colaboración con Nanook como el origen de la *cámara participante*. En su relación con la cámara, Rouch proyecta la dialéctica del trabajo etnográfico: observar-participar, acción-reacción, descripción- interpretación, conocimiento-comunicación. En cambio, toma de Vertov su reflexión sobre el medio fílmico, su idea de que el cine es distinto de la realidad en vivo y de que la cámara no es un ojo humano. Para Rouch, el cine construye su verdad: una verdad cinematográfica. El realismo en un filme es una construcción temática y estructural creada a partir de pequeñas unidades de observación de la gente real haciendo cosas reales. Estas unidades son organizadas por el realizador en la película para expresar su versión o su posición sobre algo.<sup>88</sup>

### **3.3.2. Características del *cinéma vérité***

---

<sup>86</sup> D. Vertov, "¿Cómo empezó todo?" escrito en 1944. El cine soviético visto por sus creadores, introducción de Miquel Porter Moix, Zoom, 1. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1975. pág. 103.

<sup>87</sup> D. Vertov, *ibidem*. Págs. 106-107, de "el arte y la vida cotidiana" (1924).

<sup>88</sup> Steven Feld, "Themes in the Cinema of Jean Rouch", Visual Anthropology, vol. 2, 1989. Págs. 232-233.

Conciliar a estos dos autores será la tarea de Jean Rouch, una tarea no exenta de contradicciones y cuya tensión proporciona el carácter "orgánico" de su metodología.<sup>89</sup> Inspirado en estos dos autores, elabora una metodología de producción que pone en tela de juicio los métodos "clásicos" del modelo expositivo en cuanto a la forma de filmar y presentar los resultados, buscando siempre nuevas formas de experimentación. Un aspecto importante para el cine etnográfico es la incorporación de un método de colaboración estrecho entre realizador y comunidad filmada. Para Rouch, el cineasta debe ser el propio etnógrafo, no se puede invadir el campo con engorrosos y numerosos equipos de rodaje y convertir el espacio en un plató. Así mismo, el etnocineasta debe también dirigir la cámara, mientras que la grabación del sonido debe ser un miembro del medio cultural estudiado.

Es indispensable formar a los antropólogos en técnicas de grabación de imagen y sonido, ya que "aun cuando sus producciones sean técnicamente inferiores a los de los profesionales del medio, tendrán la irremplazable cualidad de un contacto real entre la persona que filma y las personas filmadas"<sup>90</sup>. Esto supone romper con los patrones aceptados de lo que es un buen encuadre, el mantenimiento de los ejes o la inmovilidad de la cámara. Rouch revoluciona los estilos clásicos de filmación y propone el movimiento de la cámara por encima de la cámara fija en un trípode. La cámara debe ser una *cámara viviente* o una cámara participante.

La cámara es más que una observadora, participa en el acontecimiento, lo provoca, se mezcla en la acción. La cámara fija adopta un solo punto de vista, se instala como puesto de observación y se separa de los sujetos filmados. Los movimientos de aproximación -el *zoom*- no se corresponden con la experiencia corporal, no son reales, sino ópticos. La posición fija y la utilización del *zoom* tienen un efecto de arrogancia de la cámara para con los actores y un efecto de distanciamiento para los espectadores. Para Rouch, la edición no tiene lugar en un proceso posterior, independiente del momento de filmación. La edición empieza ya sobre el terreno, al elegir un encuadre. El estudio "cinemático" debe realizarse durante el mismo trabajo de campo. No se

---

<sup>89</sup> Mick Eaton en "The Production of Cinematic Reality" critica a Jean Rouch su inconsistencia teórica y su dispersión metodológica en la gran variedad de métodos empleados a lo largo de su extensa producción. Desde mi punto de vista, esta inconsistencia debe entenderse en el marco de la experimentación de Rouch con todas las técnicas a su alcance y a la conjunción de opuestos que suponen los estilos cinematográficos de Flaherty y Vertov. M. Eaton, Anthropology-Reality-Cinema: The Films of Jean Rouch, British Film Institute, 1979.

<sup>90</sup> J. Rouch, "The Camera and Man" en Principles of Visual Anthropology, op. cit. pág. 92.

puede esperar elaborar un producto audiovisual con imágenes tomadas sin tener en cuenta los objetivos e intención de la investigación, es como pretender tomar notas al regreso del trabajo de campo. Se debe intentar, aún a riesgo de fallar, sintetizarlas en el mismo momento de la observación a través del visor: "Yo veo (con la cámara) + yo escribo (filmo) + yo organizo (edito)"<sup>91</sup>.

En el *cinéma vérité*, el director se inscribe en el producto y garantiza la autenticidad de la observación. Pero el director debe ser sincero consigo mismo y con su audiencia; por esta razón, se rechaza la voz de autoridad o el comentario científico impersonal y se sustituye por una voz coloquial y personal que no pretende decir "toda la verdad", sino expresar su propia y limitada visión. Esta visión procede de la observación-participante y se construye a partir de un marco teórico; por tanto, el etnocineasta no pretende mostrar una "realidad tal y como sucedería si la cámara no estuviera allí", sino una realidad que se origina en el mismo proceso de investigación y filmación, en el campo de la interacción entre cámara y sujeto. Reconocer el papel de la cámara como observadora y participante es otorgarle su función de catalizadora y provocadora de acciones y respuestas.

Cuando Jean Rouch empieza su trabajo como etnocineasta aún no se ha desarrollado la tecnología suficiente para grabar sobre el terreno con sonido sincronizado. Lejos de seguir los canones establecidos -narración explicativa, música de fondo-, este autor pronto experimenta otras posibilidades como la de editar sobre el material visual la propia voz de los actores explicando o reflexionando sobre las imágenes que ven en pantalla, como por ejemplo en *Moi un noir* (1957). Rouch desvaloriza el rol estético de la música de fondo externa al medio. La música que acompaña la imagen es "el opio del cine", propicia la teatralidad y es incoherente con la acción que se desarrolla; por ejemplo, la caza es una actividad silenciosa, no hay música en ese contexto, por tanto, no es correcto introducirla en el montaje, aunque sea música producida por los propios actores en un contexto distinto. El sonido debe ser siempre sincrónico a la acción. Si esto no fuese posible, se puede recurrir a otros medios, como la grabación posterior de la voz de los sujetos en cámara.

La voz de los actores es importante y debe conservarse. Si esto no se considera conveniente debido a que la gente habla idiomas no comprensibles para espectadores de otro medio lingüístico, el discurso directo del realizador es el mejor intermediario entre el espectador y los sujetos filmados. No se trata de que la proyección se convierta en una conferencia ilustrada con imágenes.

---

<sup>91</sup> D. Vertov, 1923, citado por Rouch en "The Camera and Man", op. cit. pág. 94.

En todo caso, la argumentación que se quiere exponer debe realizarse mediante las imágenes por sí mismas. Por otra parte, el doblaje de la voz por actores profesionales traiciona a los sujetos a la vez que los aleja del espectador. Así como los subtítulos reducen la riqueza de la expresión verbal y destrozan la imagen. Si se cree conveniente ofrecer una traducción, ésta debe hacerla el director mismo, con su propia voz; es su parte en la responsabilidad para con sus sujetos y para con su audiencia.

Este autor no renuncia al comentario en *voice over*, pero la personaliza. No es la voz impersonal de un narrador, sino de un sujeto implicado en la historia que narra, ya sea el propio cineasta, ya sea el propio sujeto filmado. Hay que tener en cuenta que Jean Rouch renuncia a la pretensión de objetividad y que propone que la narración sea un discurso subjetivo; la narración no debe ser una exposición científica que proporciona el máximo de información asociada a las imágenes, sino un hilo conductor que acompañe a las imágenes y proporcione al espectador una interpretación personal:

*"La objetividad consiste en insertar lo que uno sabe en lo que uno filma, insertarse uno mismo con una herramienta que provoca la emergencia de cierta realidad (...) cuando tengo una cámara y un micrófono, yo no soy el yo mismo de siempre, estoy en un estado distinto, en un cine-trance. Esta es la objetividad que uno puede esperar, siendo perfectamente consciente que la cámara está ahí y que la gente lo sabe. Desde el momento en que vivimos en una galaxia audiovisual, una nueva verdad emerge, una verdad cinematográfica, que no tiene nada que ver con la realidad normal".<sup>92</sup>*

### **3.3.3. La verdad de la ficción y el trabajo etnográfico**

La práctica cinematográfica de Jean Rouch no puede desvincularse de su trabajo como etnólogo. Durante más de treinta años estudió a los songhay y su tesis doctoral resume su mayor trabajo sobre la religión y la magia songhay siguiendo las directrices de la escuela de Marcel Griaule. La orientación de Griaule propone realizar un trabajo de campo extensivo y a largo plazo de una sociedad, de forma que el etnógrafo se inicie en los secretos de la cultura y vida social de un pueblo. A partir de este trabajo extensivo, el investigador descubre *le parole clair*: las claves de interpretación de la cultura que estudia.<sup>93</sup> En una

---

<sup>92</sup> Jean Rouch citado por Mick Eaton en "The Production of cinematic reality", op. cit. pág.50.

<sup>93</sup> Paul Stoller, "Jean Rouch's Ethnographic Path" Visual Anthropology, vol 2, 1989, pág. 250.

primera fase del trabajo de campo, el etnógrafo debe recoger documentación sobre el pueblo elegido para su estudio. Esta documentación consiste en la recolección de artefactos y objetos, fotografías y filmaciones. La segunda fase es la de "introducirse" en la cultura, donde se pasa de los esfuerzos externos de documentación a la iniciación en la realidad social e imaginaria, al conocimiento de la sabiduría de un pueblo. Uno no puede recibir estos conocimientos sin una *mente sazónada*, a partir de un conocimiento acumulativo y gradual.

Jean Rouch entabló contacto con los songhay en 1941 cuando trabajaba como ingeniero civil en el Níger occidental, y en 1942 ya había reunido una importante colección de fotografías y objetos ceremoniales. Después de la Segunda Guerra Mundial empezó su trabajo sistemático visitando los centros más importantes de la magia songhay. Fruto de esta investigación serían varias publicaciones, entre las que se encuentra su tesis doctoral La religion et la magie Songhay, publicada en 1960 y tres de sus producciones cinematográficas más importantes: *Les Maîtres Fous* (1953-1957), *La Chasse au Lion à l'Arc* (1957-1964) y *Jaguar* (1954-1965).

*Les Maîtres Fous* es la película más conocida de Jean Rouch, quizás recordada por sus violentas imágenes de posesión, donde vemos a hombres y mujeres en medio de profundas convulsiones y el sacrificio de un perro que servirá para la comunión de los creyentes. El documental trata sobre un culto de posesión entre los hauka, una secta religiosa que proliferó entre la población songhay-zarma emigrada a la colonia de La Costa de Oro, actualmente Ghana. Los seguidores de esta secta participan de un ritual de posesión en el que se manifiestan los espíritus de los colonizadores blancos. La intención de Rouch es la descripción de este culto a partir de sus observaciones de campo, pero realiza el montaje a partir de su interpretación personal, más que intentar la reproducción fiel del acontecimiento. Esta película supone una escapada del cine etnográfico puramente descriptivo hacia una aproximación más sintética. Después de haber observado el ritual en varias ocasiones, decide centrarse en los aspectos que considera cruciales e incorporar una narrativa teatral mediante la técnica del montaje.<sup>94</sup>

En esta obra, Jean Rouch utiliza su propia narración como hilo argumental de las imágenes y, en este sentido, su estilo de representación se acerca mucho al modelo exposicional o interpretativo. El cine sirve para contar

---

<sup>94</sup> Steven Feld, "Themes in the Cinema of Jean Rouch", Visual Anthropology, vol 2, 1989, pág.225.

historias; historias basadas en un trabajo de campo en profundidad de la religión estudiada y representada en el film mediante las técnicas narrativas propias del medio. La diferencia, aquí, reside en la forma en que lleva a cabo la filmación, más que en la estructura final del producto. La estructura del documental se divide en tres partes. La primera parte es la presentación de los actores y su medio de vida al espectador: la contextualización y la personificación. Vemos la ciudad y sus gentes, entre ellas, los personajes que intervendrán más tarde en la ceremonia de posesión. La segunda parte consiste en la elaboración del ritual. Se nos presenta un día completo, desde la salida de la ciudad hasta la llegada al campo, el desarrollo de la ceremonia y la vuelta a casa. Se trata del montaje de una filmación que duró tres días y en la que se intercalan, en un momento del ritual, imágenes pertenecientes a la parada militar del ejército británico colonial. Mediante este montaje, el espectador ve con sus propios ojos la tesis defendida por Rouch: los actores del ritual están poseídos por los espíritus del régimen colonial, los trajes y el comportamiento que exhiben se corresponde con lo han visto hacer al ejército y a la administración colonial británica.

Después de unas imágenes en las que vemos el proceso de posesión en toda su crudeza y como, en estado de trance, sacrifican, cocinan y finalmente comen colectiva y ritualmente a un perro -que se considera alimento prohibido en la vida cotidiana-, pasamos a la tercera parte de la película y a la explicación del autor. Vemos a los actores en sus puestos de trabajo, realizando eficazmente sus tareas, serenos y felices. El autor explica que, desde su punto de vista, este ritual les permite enfrentarse a las contradicciones de la colonización y contribuye a conservar su salud mental.

La teoría que sostiene Rouch, elaborada a partir de su trabajo de campo, está inmersa en la estructura de la cinta y se expresa explícitamente a través de su narración en *voice over*. No es una descripción de los hechos basada en la reconstrucción minuciosa de un ritual, sino una interpretación que utiliza el medio filmico como instrumento de comunicación. La manipulación de las imágenes y el montaje está al servicio de la comunicación de lo que el autor ha experimentado, ha estudiado y ha entendido. Rouch no se preocupa en mantener la continuidad espacio-temporal o la fidelidad al acontecimiento, sino que busca una forma de expresar cinematográficamente su propia interpretación del ritual y expresarla mediante la cámara. Es fiel a su verdad y esta es la verdad que quiere transmitir al espectador, aunque tenga que provocar a los actores y manipular las imágenes durante el rodaje y en la edición.

El *cinéma vérité* es una cierta forma de provocación: "no filmamos la vida como es, sino cómo la provocamos"<sup>95</sup>. Esta visión del cine lleva a Jean Rouch a anclarse firmemente en la ficción, a contar historias, al relato etnográfico, a la *etnografía-ficción* que serán muchas de sus producciones cinematográficas como *Jaguar*. Esta película se filmó en la misma época que *Les Maîtres Fous*, durante los años cincuenta, y se terminó de editar en el sesenta y cinco. Esta obra supone la ruptura de Rouch con el realismo descriptivo del cine documental y con el modelo expositivo para experimentar con la construcción de lo que llamará una ficción etnográfica. En esta producción, tres de sus amigos songhay interpretan el papel de jóvenes emigrantes africanos que viajan de Níger hacia la Costa de Oro, la actual Ghana, para buscar trabajo y su posterior regreso al hogar.

Durante su aventura, los jóvenes encontrarán diferentes grupos étnicos, cruzarán ilegalmente la frontera y se adaptarán a los trabajos y a la vida de la ciudad. Mediante sus tres personajes, el autor da una amplia visión de la vida africana; la relación campo/ciudad, la colonización, la modernización, el trabajo asalariado y la cultura tradicional, el esfuerzo de los jóvenes para convertirse en "jaguar", es decir, adquirir el estatus social de un joven rico y triunfador en la ciudad. Esta filmación recoge la experiencia de estos jóvenes y está basada en los estudios de Rouch sobre migraciones africanas publicados como "Migrations au Ghana (Gold Cost), Enquête 1953-1955". La película se rodó sin sonido y posteriormente se incorporó el comentario de los tres jóvenes que recuerdan la experiencia y reflexionan sobre lo que ven. La película se rodó sobre la marcha; como un diario de ruta:

*"Era como un juego, íbamos todos en el mismo coche y recuerdo que tuve una discusión con mi mujer porque para ella la verdad era más importante. ¿Porqué no hacía un documental en vez de pedir a mis amigos que actuaran para la cámara? Le expliqué que era muy difícil mostrar todo lo que yo quería mostrar sobre este tipo de migraciones en un documental"*<sup>96</sup>.

Rouch convirtió la limitación técnica de ausencia de sonido en una técnica innovadora mediante la proyección de las imágenes a los actores. La grabación de sus respuestas y comentarios improvisados servirían como banda sonora de la película. La voz narrativa de Rouch construye la película como una epopeya sobre héroes actuales. En ésta y en otras de sus

---

<sup>95</sup> Mick Eaton citando a Rouch, op. cit. pág.51.

<sup>96</sup> Jean Rouch en "Jean Rouch Talks About His Films to John Marshall and John W. Adams. *American Anthropologist*, 1978, pág.1017.

producciones, huye de la explicación pedagógica y del discurso académico para construir una realidad de ficción donde las imágenes y la historia que se desarrolla en la película muestren su conocimiento etnográfico y los aspectos que quiere destacar.

El conocimiento antropológico está en la base de sus producciones, lo podemos reconstruir a través de sus imágenes, pero en raras ocasiones aparecerá de forma explícita. El cine muestra la verdad del cine, no la verdad del acontecimiento histórico; el cine es la creación de una nueva realidad. Jean Rouch compara su trabajo cinematográfico con la metodología del antropólogo en la transformación de los datos. De la misma forma en que el antropólogo observa la realidad y de ella extrae unos datos que no son isomorfos con lo observado, sino que son construcciones que el antropólogo utiliza para su trabajo, el cineasta elabora sus imágenes, provoca respuestas, obtiene unos datos con los que construirá su discurso filmico. Es necesario hacer ficción para hacer etnografía, pero el investigador es la garantía de la autenticidad de los datos que se presentan.

El cine etnográfico como género documental presenta una historia, un relato creado por el etnógrafo a partir de la construcción y análisis de los datos. Cinematográficamente, construye sus películas a partir de la espontaneidad de los actores y del propio realizador, al modo de Vertov. Como Flaherty, recurre a la ficcionalización, a la actuación para la cámara, a la confección de una estructura narrativa. Toda película que pretenda comunicar algo al espectador necesita de un esquema narrativo. Rouch lo único que hace es reconocer esta forma narrativa y experimentar con todas sus posibilidades para ponerla al servicio de lo que entiende por conocimiento antropológico.

### **3.3.4. Una antropología compartida**

La audiencia es un tema siempre presente en el cine etnográfico destinado a la comunicación. La preocupación por las convenciones filmicas, la reflexividad personal y la responsabilidad del autor serán unas constantes en el *cinéma vérité*. ¿Para quién se filma? Rouch contesta que, en primer lugar, para uno mismo. En segundo lugar, para comunicarse con la comunidad estudiada, ya que considera que su trabajo debe ser juzgado por la propia gente que ha ido a observar.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Steven Feld "Themes in the Cinema of Jean Rouch", *Visual Anthropology*, vol 2, 1989, pág.223.

La posición del *cinéma vérité* frente al sujeto es interactiva, aunque el realizador es quien controla el proceso y el producto final. El sujeto colabora con el realizador en la obtención de las imágenes, prestándose a actuar para él, sugiriendo escenas o situaciones, explicando el contenido de la experiencia. El sujeto retroalimenta al productor a partir de su visión de las secuencias y, finalmente, observa el producto acabado y da su opinión. Según Rouch:

*"el observador baja de su torre de marfil; su cámara, su grabadora y su proyector -por medio de un extraño camino de iniciación- lo han conducido al corazón del conocimiento y, por primera vez, su trabajo no es juzgado por un tribunal de tesis doctoral sino por la propia gente que ha ido a observar".*<sup>98</sup>

La valoración de su trabajo por parte de los sujetos filmados será un elemento constante en la práctica de Rouch desde sus inicios. Encuentra la validación de su trabajo en la respuesta de la propia gente que ha participado en el rodaje, más que en una aceptación de su trabajo en el marco académico. La película vuelve a la comunidad como un contra-regalo del autor que, por otra parte, considera que es un producto mucho más apreciado y comprensible para la comunidad que una etnografía escrita. El producto cinematográfico permite al autor comunicarse con los sujetos y decirles: "asi es como yo os veo". Esta es una postura ética importante, aunque implica tres supuestos arriesgados que serán discutidos más adelante. El primero, que la validación del trabajo etnográfico reside únicamente en los sujetos, independientemente de otros criterios de validación o de consenso científico. El segundo, que una etnografía escrita no supone un aporte valioso para la propia gente estudiada. El tercero, que al parecer, este argumento implica que el cine es un "lenguaje natural".<sup>99</sup> Esta idea se refleja en el interés de Rouch por comunicar a una amplia audiencia; cuanto más amplia, mejor. La etnografía escrita, aunque sea muy buena, solo la leen una minoría. Los documentales, buenos o malos, están expuestos a un público heterogéneo y pueden llegar a las personas que han colaborado en ellos; no es necesario saber leer o conocer el idioma, es un regalo "de vuelta" para las comunidades estudiadas.

Para Rouch, el cine etnográfico es un instrumento de transformación social cuyo objetivo es que el espectador reconozca las diferencias culturales

---

<sup>98</sup> Jean Rouch, "The Camera and the Man", op. cit. pág. 100.

<sup>99</sup> Mick Eaton, "The production of cinematic reality", op. cit. pág.46.

sin denigrarlas intentando transformarlas en imágenes sobre nosotros mismos. Este autor preconiza el final de la antropología como discurso sobre "el otro", y anticipa que llegará el día en que la cámara participante pasará automáticamente a las manos de aquellos que estuvieron, hasta ahora, delante de ella. El antropólogo no monopolizará por más tiempo la observación de las cosas. Por el contrario, él y su cultura serán observados y grabados. De esta forma, el cine etnográfico nos ayudará a compartir la antropología (*antropologie partagée*)<sup>100</sup>.

### **3.4. Direct cinema y observational cinema**

#### **3.4.1. La ausencia de la cámara**

Mientras el *cinéma vérité* se desarrolla en Francia, en EE.UU. se configura una nueva corriente dentro del documental: el *direct cinema*. Para Brian Winston el *cinéma vérité* es un estilo documental que deliberadamente centra su atención en el proceso de filmación y todo lo que tienen en común con el *direct cinema* es el equipamiento, definiendo este modelo de representación como lo exactamente opuesto al *cinéma vérité*.<sup>101</sup>

El *direct cinema* busca de forma más completa que cualquier otro estilo documental esconder el proceso de producción y presentar la misma inalterable objetividad que pueda tener "una mosca en la pared".<sup>102</sup> Si el *cinéma vérité* se define por la aceptación de la presencia de la cámara, este movimiento pretenderá su invisibilidad. El impulsor de este movimiento, Leacock, fue ayudante de cámara de Flaherty en *Lousiana Story* (1948) e intentó desarrollar en los años cincuenta una cámara portátil de 16mm con sonido sincronizado. En los años sesenta, la tecnología cinematográfica está lo suficientemente desarrollada para lograr el sonido sincrónico y la manejabilidad que deseaba Leacock, y para que éste formulara, por primera

---

<sup>100</sup> Jean Rouch, "The Camara and the Man", en Principles of Visual Anthropology, op. cit. pág. 102.

<sup>101</sup> Brian Winston, "Direct Cinema: The Third Decade" en New Challenges for Documentary, A. Rosenthal, ed. University of California Press, 1988, pág. 517.

<sup>102</sup> Brian Winston, op. cit. pág. 518. La caracterización del "direct cinema" como "mosca en la pared" será utilizada por Crawford para clasificar los distintos modos de representación en el cine etnográfico, como ya hemos visto.

vez, que los acontecimientos filmados son más importantes que los requerimientos de los productores cinematográficos.

Por fin era posible observar a través de la cámara sin necesidad de ninguna condición previa, sin luces, sin dirección, ni planificación. Registrar la vida cotidiana sin manipularla o modificarla: el objetivo último del cine documental, aparece como alcanzable.

El *observational cinema*, desarrollado especialmente en el cine etnográfico, se fundamentará en la misma proposición que el *direct cinema*, captar la vida social en su espontaneidad, sin intervenir en ella o modificarla. Su intención se centrará en mostrar los aspectos culturales de un pueblo o una comunidad directamente al espectador, sin la voz explicativa del antropólogo o del cineasta, pero tampoco con la intervención o interpretación posterior de las gentes representadas. Se trata de presentar al espectador el acontecimiento completo, sin alterar las dimensiones espacio-temporales, tal y como ha sido registrado por la cámara, para que éste extraiga sus propias conclusiones, a la vez que pueda experimentar una inmersión en una cultura distinta sin la mediación o interpretación del cineasta.

### **3.4.2. Características del *direct cinema***

Richard Leacock abandonó el sistema de entrevistas desarrollado en televisión y en el género documental para buscar nuevas formas de obtener información de los sujetos que no estuvieran mediadas por las preguntas del observador, ya que cuando entrevistamos a alguien, siempre dirá lo que él quiere que se sepa de él o lo que piensa que se espera de él. El sujeto no tiene que hablar para la cámara, tiene que actuar como lo haría normalmente sin tener en cuenta su presencia. Por el contrario, el *cinéma vérité* reconoce que los hechos son alterados por el observador. La persistencia de Rouch por utilizar el término *cinéma vérité*, cuando los realizadores de documentales lo desecharon en 1963 a favor del término *direct cinema* sugerido por Mario Ruspoli en la Marché International des Programmes et Equipements de Télévision en Lyon, responde a una diferencia metodológica importante en cuanto al papel de la cámara y del director.<sup>103</sup> Para Barnouw:

*"El realizador de direct cinema introducía su cámara en una situación de tensión y esperaba lleno de esperanza a que ocurriera una crisis; la versión de Rouch del cinéma vérité intentaba precipitarla. El artista de direct cinema aspiraba a la invisibilidad; el artista que seguía el cinéma vérité de Rouch era generalmente un participante reconocido. El artista del*

---

<sup>103</sup> Mick Eaton, "The production of cinematic reality", op. cit. pág.50.

*direct cinema juega el rol de un invitado no implicado; el artista del cinéma vérité toma el de provocador*<sup>104</sup>.

En el *direct cinema*, el cineasta reduce al mínimo su contacto con los sujetos durante la filmación para no influenciar su comportamiento. No se debe pedir a nadie que actúe o diga algo para la cámara, de forma que los acontecimientos se desarrollen espontáneamente. La estructura final del filme debe respetar en lo posible el orden natural de los acontecimientos. Las tomas largas dan el sentido de la acción en tiempo real y los cortes duros (*jump-cuts*) son necesarios para evitar lo superfluo y la manipulación; son los signos del sometimiento del director a los hechos. Y, sobre todo, no debe incluir una tercera voz que imponga una barrera entre el sujeto y la audiencia.

La práctica del *direct cinema* iniciada por Leacock, Pennebaker o los Maysles, consiste en que el director/cámara espera que se produzca una crisis tan importante que el hecho de su presencia pase desapercibida y pueda captar el acontecimiento en toda su espontaneidad, sin intervención por parte del cámara. Por el contrario, Rouch enfatiza su presencia como un factor crucial. Reconoce la presencia de la cámara como un factor determinante en el comportamiento de la gente y la filmación como un proceso de mediación y de intervención. El acuerdo sobre cuando filmar, el ángulo de la toma o una pregunta formulada son acciones con repercusión sobre los sujetos y sobre su representación. El director al decidir qué incluir en las secuencias, deforma el flujo natural de los acontecimientos, pero a través de estas ficciones se logra otro tipo de verdad. La cámara es un catalizador que revela una parte de nosotros; una parte, si se quiere, de ficción pero no menos real y menos cierta. La presencia de la cámara no debe ser escondida o minimizada, sino potenciada e inscrita en el film. Es un modelo interactivo en contraposición al cine observacional, donde el sujeto no debe ser interferido por el cineasta.

El *direct cinema* produce documentales de gran impacto como *Jane* (1962) de Leacock y Pennebaker sobre la actriz Jane Fonda o *Don't Look Back* (1966), sobre Bob Dylan y su uso de la cámara es dinámico y móvil - generalmente no utiliza el trípode. Mediante este estilo cinematográfico se transmite una sensación de realidad al espectador y una proximidad con los personajes que estilos documentales anteriores no habían podido conseguir. La cámara debe convertirse en parte del decorado, pasar desapercibida, pero

---

<sup>104</sup> E. Barnouw, Documentary, a History of the Non-fiction Film (1974), citado por Bill Nichols en Representing Reality, op. cit. pág. 39.

seguir en todos sus movimientos a los sujetos. El *direct cinema* comparte con el *cinéma vérité* la metodología de filmación basada en la espontaneidad, en no elaborar un guión previo y en la movilidad de la cámara. Al filmar de cerca a los sujetos, con una cámara portátil que permite la adopción de distintos puntos de vista, rompen con las convenciones "clásicas" del cine documental, creando un estilo que aproxima el sujeto al espectador.

### 3.4.3. La observación de campo

El *observational cinema* norteamericano se inspira en el modelo de observación científica que busca describir los hechos con objetividad y neutralidad; es decir, que la construcción de los datos pueda ser reproducida por otro investigador y que el modelo no esté sesgado por juicios de valor. Se podría decir que va más allá de la misma ciencia al proponerse capaz de capturar la misma realidad sin distorsionarla y conseguir una representación exacta de lo real, no mediada por la narración verbal. La cámara puede reproducir la imagen y el sonido evitando cualquier interpretación o análisis reductivo.

Desde el cine etnográfico, Colin Young desarrollará en términos teóricos los fundamentos del cine observacional a partir del estilo del *direct cinema* y de la tradición procedente de la observación naturalista.<sup>105</sup> Colin Young entiende por *observational cinema* el hecho de filmar a la gente en su ambiente natural mientras realiza las cosas que hace habitualmente y rechaza tanto la estructura dramática, como por ejemplo el modelo de exposición, conflicto y resolución, como la didáctica en la construcción de la película documental.<sup>106</sup>

El cine observacional pretende filmar el comportamiento natural de los seres humanos viviendo en sociedad. Este modelo de representación prima el diálogo espontáneo por encima de la entrevista o del comentario erudito para conseguir un acceso directo a la información y a la expresión de la vida material, intelectual y emocional de los sujetos filmados. Por tanto, tampoco se debe doblar a los actores, ya que aún con la ayuda de los subtítulos, el espectador puede captar el habla de los sujetos que refleja el rango y la

---

<sup>105</sup> Formado en la Universidad de Glasgow, St. Andrews y California, este autor fué director del Departamento de Arte Dramático en la Universidad de California, Los Angeles y director de la Escuela Nacional de Cinematografía de Gran Bretaña.

<sup>106</sup> Colin Young, "Observational Cinema" en Principles of Visual Anthropology, op. cit. pág.68.

diversidad de tipos dentro de las normas culturales.

Comparando el trabajo de campo de un antropólogo con la labor de un cineasta observacional en el terreno, Colin Young apunta que la diferencia entre filmar y tomar notas de campo es que el cine puede representar el hecho original directamente, mientras que el antropólogo está limitado por su capacidad de observación y de su memoria; está obligado a extraer inferencias a partir de las notas según las prioridades establecidas por su disciplina. De ahí se deduce que el cine logra una representación mucho más exacta de la realidad que la que se pueda obtener por métodos de observación directos, que siempre estarán mediados por el lenguaje descriptivo y sometido a las distorsiones de la memoria.

La descripción científica, al reducir la realidad social a datos pertinentes para la investigación, cercena esta realidad, la reduce. En cambio, el cine es una técnica descriptiva que permite mostrar el acontecimiento directamente al espectador en toda su complejidad y riqueza. Este autor reconoce que la cámara no es un instrumento objetivo, en tanto que opera un proceso de selección (encuadre, ángulo, enfoque), pero el cine permite un nuevo acceso a la realidad social y cultural, ya que puede representar el acontecimiento observado sin la mediación de la palabra.<sup>107</sup>

En este sentido, la intervención del antropólogo o del cineasta en el filme es siempre una interferencia, una distorsión. La interpretación del antropólogo o del etnocineasta impone un punto de vista a la observación de la acción por parte del espectador y, por tanto, se produce un sesgo en la comprensión de lo que percibe con sus sentidos. Hay que permitir que el espectador pueda ver como se desarrolla un acontecimiento sin interferencias, sin que se le diga como lo debe interpretar o analizar. Puede que necesite claves para entender lo que sucede, pero es libre de sentir, de vivir la experiencia, sabiendo que lo que ve es un acontecimiento genuino, que no está dirigido, ni actuado, ni reconstruido ni dramatizado, sino que está tomado directamente de la vida misma, respetando en la medida de lo posible su integridad.

#### **3.4.4. La filmación secuencial**

Para Timothy Asch, el cine observacional surge como reacción a la

---

<sup>107</sup> "The finished film can represent the event observed", C. Young, op. cit. pág.67.

tradición didáctica del documental.<sup>108</sup> El formato de este tipo de producciones implica la elaboración de un guión previo que se presenta a través de un montaje de imágenes seleccionadas para reforzar el argumento del realizador. La posibilidad de filmar sobre el terreno permite captar los acontecimientos tal y como suceden, de forma que el espectador tenga la sensación de experimentar lo que ve en la pantalla como si hubiera estado allí. El objetivo de Asch, en su primera época como cineasta etnográfico, es la filmación lo más detallada posible de acontecimientos discretos, distinguiendo claramente entre observación e interpretación. Utiliza la metodología observacional en el rodaje, filmando *secuencias de comportamiento* sin interrupción, pero en el montaje introduce elementos interpretativos procedentes del trabajo de campo etnográfico.

En 1968, empieza a colaborar con Napoleon Chagnon en la filmación etnográfica de grupos yanomamo en la Amazonia venezolana. Chagnon había realizado su trabajo de campo entre los yanomamo durante unos diecinueve meses y había escrito su monografía antes de volver con Asch para realizar las filmaciones.<sup>109</sup> Las producciones que realizarían suponen una metodología innovadora tanto en el proceso de producción como en el estilo de montaje. Asch parte del modelo de colaboración entre un cineasta formado en antropología y un antropólogo que haya realizado trabajo de campo extensivo en una zona. Para este autor, el cine etnográfico fallaba cuando estaba en manos de profesionales del cine con buenas intenciones pero sin conocimiento de la metodología y la teoría antropológica, y cuando estaba en manos de antropólogos interesados en utilizar la cámara pero con escasas nociones de lenguaje filmico.

El modelo de colaboración propuesto por Asch se traducirá en sus documentales por la adaptación del cineasta al antropólogo, intentando traducir a un estilo cinematográfico sus trabajos. Esta adaptación se refleja, por ejemplo, en la fragmentación de la estructura del documental en una parte

---

<sup>108</sup> Timothy Asch es realizador de cine etnográfico; ha dado clases de antropología entre otras, en la Universidad de Harvard y actualmente es director del Centro de Antropología Visual de la Universidad de Southern California en Los Angeles. Su labor como productor, impulsor y difusor del cine etnográfico es reconocida internacionalmente. Sus primeras películas etnográficas se encuadran dentro del cine observacional, aunque ha pasado por distintas corrientes metodológicas a lo largo de su extensa producción cinematográfica. Desgraciadamente, mientras trabajo sobre esta redacción, me llega la noticia de que su muerte ha sobrevenido en este otoño del 94; su obra permanece.

<sup>109</sup> N. Chagnon, Yanomamö, The Fierce People, Holt, Rinehart & Winston, New York. 1968.

observacional, otra analítica-descriptiva y otra interpretativa. Merece la pena que nos detengamos en el análisis de la estructura de *The Ax Fight* (1975). La primera secuencia de esta película presenta un acontecimiento tal y como lo captó la cámara hasta que se termina la bobina -una pelea con mazos y hachas-. La secuencia se presenta sin editar, sin interrupciones, en tiempo real y con el sonido sincrónico. La cámara permanece fija en su punto de observación con ocasionales *zooms*, procurando siempre enfocar el lugar donde se produce una mayor acción. El director nos advierte que las escenas han sido captadas espontáneamente y que son confusas para el propio observador. El cineasta y el antropólogo no saben muy bien lo que está ocurriendo en la aldea. Mediante esta estrategia, pretende transmitir al espectador la sensación de confusión que sufre el propio observador en el campo -no la experiencia de los sujetos en cámara, sino la de los sujetos detrás de la cámara, cabe puntualizar.<sup>110</sup>

La segunda parte está dedicada a la descripción y se explica quien es quien en el drama y el motivo de la lucha, reconstruyendo el trabajo que debe realizar el etnógrafo -las primeras impresiones pueden resultar erróneas y hay que preguntar a los informantes sobre lo que sucede-. La lucha se había originado a partir de un conflicto entre un grupo de visitante y un grupo de la aldea y no, tal como pensaron en un principio, por un problema incestuoso. Una vez sabemos quienes intervienen en la pelea y por qué sucede, la tercera parte está constituida por la explicación científica: se trata de un conflicto entre linajes segmentarios y de una fisión en la aldea. Para ello se utilizan también esquemas gráficos.<sup>111</sup> Al final se ofrece una versión editada con muy pocos cambios, una construcción coherente del acontecimiento, cerrando así el proceso de comprensión.

En esta película se pide al espectador que participe del proceso de comprensión etnográfica de una situación cultural, siguiendo los mismos pasos que seguiría un trabajador de campo disciplinado. La complejidad de esta película parte de su estructura tripartita y un epílogo, donde se combinan el modo observacional en la primera parte -esto es lo que vimos, sin cortes ni

---

<sup>110</sup> "Vais a ver y oír la grabación original, sin editar, de esta pelea que parece caótica y confusa, tal como los trabajadores de campo la observaron en su segundo día en la aldea". Narración que introduce la película de *The Ax Fight*.

<sup>111</sup> "Esta pelea se puede explicar y simplificar como un conflicto entre tres linajes..." (extracto de la narración de la película, empieza la conceptualización y la exposición de la teoría de linajes segmentarios).

montajes-, el modo expositivo en la segunda y tercera parte -esta es nuestra explicación científica de los hechos- y el modo reflexivo en la cuarta -lo que veis es un montaje filmico de lo que ocurrió, las películas son construcciones, se cortan las secuencias que han quedado "mal" y se reorganizan para mostrar lo que el director quiere que veáis-.

La película está dirigida especialmente a estudiantes de antropología con una formación previa sobre sistemas de parentesco y organizaciones segmentarias. El profesor puede parar la película después de cada parte, especialmente, después de la primera, y pedir a los estudiantes que interpreten lo que están viendo o describan lo que piensan que ha sucedido. Supone un planteamiento pedagógico nuevo y utilizar la película de una forma interactiva. Sin embargo, *The Ax Fight* será cuestionada desde el cine participativo y desde el análisis de la representación, ya que el estilo de filmación observacional -la cámara fija en un puesto de observación- crea una distancia entre el sujeto y el espectador que deshumaniza la relación, convirtiendo a los nativos puramente en objetos de observación. La audiencia se sitúa emocionalmente por encima del sujeto objetivizado.<sup>112</sup>

A pesar de las críticas al modelo observacional, *The Ax Fight* será un ejemplo paradigmático del intento de realizar un cine que responda a las necesidades del investigador y del profesor en antropología. Se distancia, en este sentido, del género documental y del intento de comunicar "otra realidad al espectador". El planteamiento de la filmación, la metodología de producción, los objetivos y la audiencia a quien se dirige el filme son distintos al del cine documental. No se espera que el estudiante simpatice con la cultura representada, ni tan siquiera se pretende "representar una cultura", sino mostrar un tipo de metodología y análisis. Introduce la interpretación etnográfica separada de la observación directa planteando preguntas que serán claves en los debates sobre antropología visual a partir de los años setenta: ¿Puede ser un filme etnográfico una etnografía filmica? y ¿Cómo?

---

<sup>112</sup> Ver Wilton Martínez, "Critical Studies and Visual Anthropology: Aberrant versus Anticipated Readings of Ethnographic Film" en Commission for Visual Anthropology Review (CVA), Primavera, 1990.

## **4. CRÍTICAS A LA REPRESENTACIÓN Y MODELOS PARTICIPATIVOS**

### **4.1. Reflexión y participación en el cine etnográfico**

#### **4.1.1. Un cambio de perspectiva**

Hasta este momento, el énfasis en la producción del cine etnográfico se sitúa en la relación entre el antropólogo o el realizador y la forma de aproximarse cinematográficamente a la realidad social y cultural. Sin embargo, la participación de los sujetos de la cultura estudiada en el proceso de elaboración de conocimiento y las implicaciones sociales y éticas del trabajo del etnógrafo serán el caballo de batalla de la antropología de los años ochenta. Al mismo tiempo, dentro del cine etnográfico y de la antropología visual se produce un cambio en el centro de interés en el análisis de los componentes del proceso de comunicación. Podríamos decir que la atención se desplaza, por una parte, del proceso de producción al proceso de recepción de un filme, y por otra, del realizador al sujeto representado.

En los modelos anteriores, el proceso terminaba en el producto y el sujeto era el objeto de representación, pero no participaba en la categoría de productor y tampoco se solía reconocer que formaba parte activa en el proceso de producción o en la recepción del producto. Prestaba su imagen, colaboraba con el etnocineasta, pero no tenía control sobre el producto. Esta será una reivindicación de la corriente participativa: la presencia del sujeto como componente activo en la producción de una película sobre él mismo y su participación en todas las fases de la toma de decisiones sobre la película como co-productor. Esto supone reconocer la participación del sujeto de la filmación en el proceso, presentar en la propia estructura del filme la interrelación entre sujeto detrás y sujeto delante de la cámara y plantear la necesidad de que el sujeto filmado figure entre la audiencia -el producto debe tener interés para los propios sujetos.

En la producción cinematográfica documental se acepta generalmente que el productor, el actor y la audiencia son personas distintas, pero en el cine etnográfico estas categorías no son más que una función, si es que se pueden mantener. Las nuevas tendencias borrarán estas fronteras. El sujeto puede tomar la cámara y filmar al antropólogo, la audiencia puede ser filmada y sus reacciones aparecer en una película, el sujeto es a la vez productor y receptor

de la película, etc. La definición del cine etnográfico como un género documental que pretende traducir una cultura a otra cae por su propio peso y surge la idea de encuentro cultural, de diálogo, de "mestizaje filmico".

El movimiento reflexivo en el cine etnográfico se mueve a dos niveles distintos. Por una parte, toman protagonismo las auto-descripciones nativas, que sean los propios sujetos los que se expresan en el film, frente a la interpretación antropológica. Interesa el cine realizado por los propios sujetos, la autobiografía y la autoreferencia, interesa filmar la expresión de los propios actores culturales hablando sobre ellos mismos y lo que piensan que hacen. Por otra parte, la reflexividad en el cine etnográfico también significa volverse hacia la propia práctica; el examen de la forma que toma el proceso de investigación y de filmación, la forma de la presentación etnográfica, el cambio que experimenta el sujeto investigador o el etnocineasta en el campo. El investigador utiliza el método de campo para crear una etnografía del proceso de investigación. El etnocineasta se filma a sí mismo filmando. El producto muestra el proceso por el que se ha obtenido.

La dicotomía radical de la experiencia entre objetiva y subjetiva se difumina, ya que el investigador se convierte en su propio objeto de observación. Se examina a sí mismo como objeto de conocimiento y reconoce que es observado también por sus sujetos de observación. Se observa observando y siendo observado. El sujeto y el objeto se colapsan. Somos a la vez sujetos y objetos. Reconocemos que participamos en los procesos que observamos y nos distanciamos del propio proceso en el que estamos inmersos. Nuestra identidad se transforma, no somos los que éramos antes, durante y después del trabajo de campo. La subjetividad deja de tener sentido cuando reconocemos que no somos lo que pensamos que somos y que nuestra identidad no es estable, sino que depende del circuito de relaciones en el que nos movemos.

La atención de la reflexividad se centra sobre el proceso más que sobre el producto e incluye en el producto información sobre el proceso. En el cine etnográfico se trata de mostrar al espectador los bastidores de la producción. Incluir en la película lo que está normalmente excluido: la posición personal del autor o las tomas que salieron mal pero que muestran la relación de los sujetos durante el proceso de producción. Descubre los recursos técnicos del medio cinematográfico, da información sobre las condiciones de producción y desvela los trucos sobre cómo se hace cine, recuerda a los espectadores que lo que están viendo y escuchando no es más ni menos que una película pero, ¿y qué es una película?

## **4.2. Participatory cinema**

### **4.2.1. El encuentro cultural**

La relación entre autor, sujeto y audiencia en el terreno de la filmación etnográfica toma relieve al considerar especialmente la ética y la política de la representación. ¿Qué relación se establece entre filmadores y filmados cuando ambos pertenecen a distintas culturas cuyas relaciones de poder son claramente asimétricas? ¿Qué derecho tiene el antropólogo o el cineasta a hablar por los otros? ¿De quién es el producto visual? ¿Quién lo controla?<sup>113</sup>

David MacDougall es uno de los primeros realizadores de cine documental que desarrolla una teoría y una metodología del cine etnográfico basada en la comprensión de la producción etnográfica como un *encuentro cultural*.<sup>114</sup> Una película etnográfica es más que la descripción de otras formas de vida, es una representación de las relaciones entre dos culturas, la del realizador y la de la comunidad representada. Esta corriente llamada cine participativo -*participatory cinema*- es algo distinta a la cámara participativa planteada por Jean Rouch, aunque se reconozca su influencia. Para Rouch, la cámara participativa es una cámara que provoca la acción y una cámara que busca nuevas respuestas de los sujetos, sin que sea necesario explicitar el encuentro cultural ni exponerlo ante la cámara. Además, el responsable último del producto visual es el realizador. El documental es fruto de la interpretación del autor. En cambio, MacDougall propone entender la participación como la colaboración del actor en la confección misma del documental, que refleja el encuentro cultural o el cruce de miradas entre el realizador y sus sujetos.

La cámara está allí, presente en el terreno de la acción y dirigida por un miembro de una cultura que encuentra a otra. Ningún documental etnográfico

---

<sup>113</sup> Ver Eric Michaels, "How to Look at Us Looking at the Yanomami Looking at Us", en *A Crack in the Mirror, Reflexive Perspectives in Anthropology*, Jay Ruby, ed. University of Pennsylvania Press, 1982. Pág. 133.

<sup>114</sup> MacDougall es un realizador de cine documental y cine etnográfico que actualmente vive en Australia y que estuvo relacionado con el Instituto Australiano de Estudios Aborígenes en Canberra y fue codirector del Media Center en la Rice University. Cuenta con una extensa filmografía realizada en USA, Africa y Australia y actualmente está vinculado al Instituto de Estudios Aborígenes de Australia. Formado en la corriente del cine observacional propuso introducir en este el aspecto participativo, creando una nueva línea de pensamiento en la metodología de producción de cine etnográfico.

es meramente un registro de otra sociedad, es siempre la grabación de un encuentro entre el cineasta y la cultura que pretende describir. El cine etnográfico debe afrontar este encuentro, que otros modelos de representación no han querido reconocer.<sup>115</sup> Para MacDougall, formado en la escuela del *direct cinema*, el cine observacional ha enseñado a la cámara cómo mirar; el fallo está en la actitud de la mirada, en la relación entre el observador, el observado y el observador de lo observado -el espectador. La relación que establece el cine observacional es la que se da entre el sujeto de conocimiento -el cineasta- y el objeto de conocimiento -el sujeto filmado-. Por otra parte, el cine observacional esconde el proceso de producción y las decisiones del realizador, pretendiendo que no existe distancia entre el acontecimiento en vivo y el acontecimiento filmado, de forma que el espectador obtiene una visión no mediada por la intervención del cineasta.

#### **4.2.2. Características del cine participativo**

El cine participativo -*participatory cinema*- propone una crítica radical al modelo exposicional y una crítica parcial al cine observacional. Vayamos por partes. Para esta tendencia metodológica, el modelo exposicional no respeta la estructura del acontecimiento, fragmenta las imágenes en función de la intencionalidad narrativa del autor, y el espectador no puede reconocer qué pertenece al montaje y qué a la cultura representada. Por ejemplo, cuando un espectador ve una película exposicional como *The Hunters* de John Marshall, no sabe qué ha sucedido realmente y qué ha sido creado por la edición. La cacería que vemos en la pantalla, ¿es una cacería que sigue el esquema narrativo kung o es una cacería tal como la entiende Marshall? ¿es una cacería "real" o está reconstruida a partir de tomas de distintas cacerías? ¿qué dicen los nativos y qué es fruto de la interpretación del narrador? ¿los pensamientos atribuidos a los sujetos, son realmente suyos o son reflexiones que el autor atribuye a los nativos?<sup>116</sup>

La aproximación observacional toma como modelo el cine de ficción, por extraño que parezca, en vez del modelo documental clásico al estilo de

---

<sup>115</sup> David MacDougall "Beyond Observational Cinema", en Principles of Visual Anthropology, op. cit. pág. 119.

<sup>116</sup> David MacDougall, "Beyond Observational Cinema" en Principles of Visual Anthropology, op. cit. pág. 110.

Grierson. En el documental clásico, cada imagen responde a un sentido determinado, el director utiliza la imagen para desarrollar un argumento preconcebido. Las imágenes en el cine de ficción son pruebas testimoniales, una serie de acontecimientos contiguos a partir de los cuales el espectador deduce una historia y extrae sus propias conclusiones. Esta relación entre el espectador y las imágenes también puede ser posible utilizando hechos del mundo real. El cine observacional pretende hacer llegar al espectador otra realidad cultural sin la mediación de una explicación o interpretación ajena al mundo representado:

*"Centrándose en acontecimientos discretos más que en construcciones mentales o impresiones; y buscando dar cuenta del sonido natural, estructura y duración de los acontecimientos, el cineasta espera proporcionar al espectador las pruebas suficientes para juzgar por sí mismo y realizar un análisis más amplio del film. (...) Hasta el grado en que los elementos de una cultura no pueden ser descritos en términos de otra, el cine etnográfico puede desarrollar formas de llevar la experiencia del espectador hacia la experiencia social de sus sujetos".<sup>117</sup>*

MacDougall acepta del cine observacional la posibilidad de transmitir una experiencia ajena al espectador a través de la evidencia de las imágenes y de las voces de los sujetos filmados, respetando la estructura interna de los acontecimientos. A través del registro filmico podemos experimentar una cultura distinta a la nuestra, aunque no la comprendamos por procesos racionales. La estructura cultural puede ser plasmada en el celuloide a través de los gestos y puesta en escena de los propios actores y reconocida por el espectador. Aún desde una posición relativista y de la irreductibilidad de las culturas, el cineasta puede traspasar estos límites y comunicar transculturalmente, mediante la imagen, la propia estructura de la sociedad y sus contenidos culturales. El medio cinematográfico permite a los nativos, de alguna manera, imprimir su huella en el celuloide y al espectador captarla. El cine es capaz de transmitir y comunicar la experiencia de otras culturas, procura un conocimiento informal de las perspectivas indígenas por medio de la capacidad de mimesis y empatía de los espectadores y puede, así, iluminar otras formas de conocimiento más formalizadas y abstractas.

Hasta aquí hay coincidencia con el cine observacional. Lo que critica este autor es la metodología de este modelo, fundada en la "invisibilidad" del

---

<sup>117</sup> David MacDougall, "Beyond Observational Cinema", en Principles in Visual Anthropology, op. cit. pág. 110 y pág.120.

realizador escondido tras la cámara y en la ausencia del reconocimiento de que, en el cine documental, la producción de una película es cosa de dos, del equipo que está detrás de la cámara y de la gente que está delante. El cine participativo aboga por el reconocimiento del encuentro cultural que se produce durante la filmación y de la aportación de los actores a la estructura y contenido del documental.

La metodología de filmación en el *direct cinema* para observar las acciones de los personajes desde una perspectiva privilegiada consiste en que el realizador debe conseguir filmar desde distintos ángulos sin perturbar el desarrollo de la acción. Esto, aunque parezca imposible para alguien no familiarizado con las cámaras, es relativamente sencillo siempre y cuando el acontecimiento filmado atraiga más la atención que la cámara o se deje un margen de tiempo hasta que los actores se acostumbren a su presencia. La metodología participativa parte de este mismo modelo. MacDougall incluso sugiere que la gente puede ser más natural sabiéndose filmada que en presencia de un etnógrafo con su cuaderno de campo. Un sujeto con una cámara tiene un trabajo visible para todos, no es un visitante importante e inquisitorial como de hecho, se percibe muchas veces al investigador de campo en una comunidad nativa. Sin embargo, el aspecto criticable de esta aproximación es el deseo del realizador de pasar desapercibido, de ser invisible y de filmar lo que ocurre como si no estuviera allí. Esto supone una legitimación de un punto de vista *voyeur* y una actitud colonialista en nombre de la ciencia o del arte.

El cine observacional está basado en un proceso de selección limitado a filmar lo que aparentemente ocurre de forma natural y espontánea y, no obstante su pretendido "cientifismo", nada más alejado de la práctica habitual de la investigación científica. En el laboratorio, el conocimiento surge de la experimentación, de provocar hechos; en el trabajo de campo, el investigador, además de observar, pregunta y participa. El realizador observacional limita esta interacción o pretende ignorarla, aunque depende de ésta para su comprensión de lo que sucede ante la cámara. El mismo ascetismo metodológico que hace que se excluya del mundo que filma, hace que excluya también a los sujetos de su película y que éstos pasen a ser "objetos"<sup>118</sup>.

En primer lugar, si el cine permite el acceso a la experiencia del sujeto filmado, éste no puede ser considerado desde la anterior perspectiva y desde

---

<sup>118</sup> David MacDougall, "Beyond Observational Cinema" en Principles in Visual Anthropology, op. cit. pág. 110.

una ciencia de miras estrechas, tan solo como objeto de estudio. En segundo lugar, los filmes no deben ser solo reveladores, sino auto-reveladores: contener la evidencia del encuentro que los ha producido. El documental etnográfico no puede considerarse como una representación definitiva de los acontecimientos, independientemente de cómo se han producido y de cuál ha sido la participación del realizador. Debemos preguntar sobre cómo la técnica cinematográfica trabaja con la realidad. La manipulación de la cámara es crucial en el cine observacional, ya que refleja la sensibilidad particular y el propio proceso de pensamiento del productor. Por tanto, el cineasta debe reconocer su interacción con el sujeto, saber aprovecharla y reflejarla en el filme. Al participar en el acontecimiento que observa, el realizador responde al flujo del comportamiento interpersonal que define y configura el significado de las relaciones que percibirá la audiencia. Este proceso requiere la misma profundidad de comprensión y reflexión que la antropología escrita.<sup>119</sup>

#### **4.2.3. La voz del sujeto**

La tendencia participativa contiene la idea de conversación. En los modelos anteriores el observador y el observado existen en mundos separados; producen monólogos. El cine participativo supone que el producto es el resultado de una interacción entre el realizador y los sujetos, y que ambas partes deben colaborar en el proceso de producción y en la elaboración del producto. La película no puede responder tan solo a los intereses del productor, debe contar con los sujetos representados.

Para esta corriente metodológica, el filme es un texto y su significado se sitúa en un lugar del espacio conceptual formado por el triángulo entre sujeto, realizador y audiencia. El texto representa el área de encuentro de estos tres puntos<sup>120</sup>. La propuesta del cine participativo es buscar formas de colaboración entre el realizador y la comunidad filmada; esto supone dar un paso más hacia la integración del sujeto en todos los niveles de la producción cinematográfica, desde su concepción hasta sus metas, ponerse a disposición de los sujetos y, con ellos, construir el texto.

---

<sup>119</sup> MacDougall, "Ethnographic Film: Failure and promise" en *Annual Review Anthropology*, 1978, pág. 415.

<sup>120</sup> David MacDougall, "Ethnographic Film: failure and Promise", op. cit. pág. 422.

De esta forma, el cineasta reconoce su entrada en el mundo de los sujetos y les pide que impriman directamente sobre el celuloide su propia cultura. Explicitando su rol, el cineasta logra un incremento del valor del material como dato. Mediante su interacción consciente, logra un mayor flujo de información. Y ofreciendo a los sujetos participar en el filme consigue una mayor comprensión de su mundo. De este intercambio entre realizador y sujetos surge un proceso dinamizador; el producto final será mucho más denso y preciso sobre las formas en que los sujetos perciben el mundo.<sup>121</sup> Pero también conseguirá un efecto dinamizador en la comunidad. La colaboración de los sujetos en la toma de decisiones sobre el rodaje y el producto supone considerarlos como co-autores; además supone que el filme tendrá una utilidad para ellos y repercutirá en sus vidas. El público a quien va destinado el film es también, y ante todo, la propia comunidad. No es un "contra-regalo" en el sentido de Jean Rouch, sino que el film es también propiedad de las personas que han colaborado en la producción y responde a sus expectativas. El film etnográfico es, desde esta perspectiva, una co-producción.

Los films de MacDougall como *Familiar Places* (1980) sobre los aborígenes australianos, pretende captar las auto-definiciones de los nativos en sus propios términos y en relación a su lucha política por la autonomía. El interés de los aborígenes se centra en mantener su derecho sobre la tierra y reclaman que se les consulte en las decisiones políticas y económicas que les afectan frente a los intereses del gobierno y las industrias australianas. No pretende instruirnos en los términos referenciales de la antropología sobre el significado o la función de sus costumbres ni utilizar la película como metáfora de la condición humana.

En *Familiar Places*, el autor construye la representación a partir de los términos locales y desde el punto de vista de los participantes<sup>122</sup>. En la película, la voz del realizador entra en diálogo con la voz del antropólogo que acompaña la expedición y con la voz de los nativos, que recorren el territorio de sus antepasados. El documental tiene interés para este grupo pues es un

---

<sup>121</sup> Si el modelo de colaboración de Timothy Asch proponía el trabajo conjunto del realizador y del antropólogo en todas las fases de producción de un filme, MacDougall propone un modelo tripartito, que Luís Pérez-Tolón llamara "modelo de negociación", el cuál desarrollará en la producción de *A su propio Ritmo*. Ver Changing Rhythms: Gitanos Today, an ethnographic film model applied to social work among Gypsies in Granada, Tesis M.A. Universidad de Southern California, 1987.

<sup>122</sup> Fred R. Myers, "From Ethnography to Metafor, Recent Films From David and Judith MacDougall", Cultural Anthropology, 1988, págs. 207-208.

medio de presión para que se reconozcan sus derechos sobre la tierra, permitirá a los familiares que se han quedado recordar sus orígenes y también será de utilidad para otros grupos vecinos. ¿Quién controla la imagen de los aborígenes y con qué intereses? Los reporteros de televisión, fotógrafos y periodistas llegan a las aldeas sin avisar y sin permisos. Filman y se van. Para MacDougall esta no es una relación honesta, tanto desde el punto de vista social como político y científico. Los reporteros son "cazadores de imágenes" con las que ilustran su discurso, sus posiciones, su idea previa de las cosas. La difusión de la información y de la imagen sobre estos pueblos, incluso la configuración de su identidad, escapa al control de los propios sujetos.

En su artículo "Whose Story is It?" plantea el filme como un objeto que puede tener distintos propósitos, usos y apropiaciones -del director, de los actores, de la audiencia. El cine etnográfico plantea una incongruencia próxima al surrealismo: una percepción simultánea de dos marcos de referencia distintos, una paradoja al reunirse en una sola imagen dos significados pertenecientes a universos culturales distintos.<sup>123</sup> El documental etnográfico es también un lugar de encuentro entre el realizador y la cultura representada, un cruce de perspectivas culturales. Los actores despliegan su contenido cultural, imprimen su imagen, sus gestos y sus palabras en la cinta. Esta escenificación escapa siempre, de un modo u otro, al control del realizador y al discurso que quiere imponer a las imágenes. Un documental, en el que los actores actúan y se expresan por sí mismos, es también en este sentido, una co-producción.

Esta apropiación de la puesta en escena o de estructuras narrativas por parte del realizador está siempre presente en el cine etnográfico documental, voluntaria o involuntariamente, y en mayor o en menor grado, aunque la incorporación de las voces nativas esté subordinada a las intenciones del autor. No obstante, la mera participación de los sujetos en la filmación, que presten su imagen, sus sonidos y sus prácticas no implica necesariamente que los actores tengan control alguno sobre la producción y el producto, ni que el realizador deje de ejercer su posición dominante en el discurso. Preocupado por problemas éticos, por limpiar el vocabulario de términos que expresan el

---

<sup>123</sup> Ver D. MacDougall, "Whose Story is it", Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions, P.I. Crawford & J.K. Simonsen, ed. Intervention Press, 1991. En pág.21, como ejemplo de apropiación para distintos usos señala una lata de sardinas utilizada como tocado de un peinado entre los pueblos aborígenes australianos o una hurna funeraria que sirve como paraguero entre la burguesía australiana. Sobre la relación entre surrealismo y etnografía ver también J. Clifford, The predicament of Culture, Harvard University Press, 1988. "On Ethnographic Surrealism", págs.117-151.

origen de relaciones desiguales entre ex-colonizadores y ex-colonizados y dedicados a examinar cómo "nosotros" vemos al "otro", el cine etnográfico occidental olvida examinar el papel que tiene el realizador para los sujetos representados y cómo éstos utilizan la producción y el producto.

MacDougall observa que en la mayoría de las veces, los grupos filmados tienen escaso o nulo interés por las películas que se realizan sobre ellos, ya que no les afectan directamente. Son producciones para las que no se les ha consultado, que tienen interés sólo para los científicos o se han realizado de cara a un público occidental. Aunque el director persiga objetivos reivindicativos o de denuncia social, el filme escapa al control de los sujetos. Sin embargo, existe otro tipo de films en que los sujetos se sienten implicados, esperan algo de la producción. Generalmente en estos casos, el producto se estructura en función de estos intereses y obedecen a las pautas que los propios actores han marcado. Estos documentales pueden estar al servicio de propósitos políticos o rituales de los propios actores: para reclamar sus tierras, para iniciar a sus jóvenes o para conservar la memoria colectiva. El realizador y el antropólogo recogen sus propuestas en el documental, pero éste es propiedad cultural de los sujetos. Y esta propiedad cultural debe ser respetada.

### 4.3. Cine reflexivo y auto-reflexivo

#### 4.3.1. Explicitar la metodología

Pensar sobre el pensar, conciencia de ser consciente, estudiar el propio proceso de elaboración de un producto, analizar la forma en que construimos un filme, darnos cuenta de la inevitable posición del realizador como sujeto y objeto de conocimiento, considerar que nuestra posición en el mundo, nuestras preferencias personales y nuestro bagaje teórico influyen en lo que vemos y en cómo lo vemos, distanciarnos del proceso en el que estamos inmersos, son formas de expresar el componente reflexivo en el cine etnográfico. La posición reflexiva en el cine etnográfico entiende el cine como medio de comunicación y, por tanto, como sistema de significación que puede volverse sobre sí mismo para convertirse en su propio objeto de estudio. Se apoya sobre la capacidad humana de generar un segundo o tercer orden simbólico: significaciones sobre significaciones, descripciones sobre descripciones, lenguaje sobre el lenguaje. El conocimiento reflexivo no contiene mensajes solamente, sino también información sobre cómo han sido contruidos, sobre el proceso mediante el cual se han obtenido.

Myerhoff y Ruby explican el acto de comunicación en términos de tres componentes básicos: *productor, proceso y producto*.<sup>124</sup> Ser reflexivo en la elaboración de un documental es construir el producto de tal forma que la audiencia asuma que el productor (emisor-realizador), el proceso (filmación-metodología) y el producto (texto-film) forman un todo coherente.<sup>125</sup> El conocimiento de los tres componentes es necesario para una correcta comprensión del producto por parte de la audiencia. Ser reflexivo es ser auto-consciente y estar atento a los aspectos del sí mismo que es necesario revelar al lector de forma que pueda entender tanto el proceso empleado como el producto resultante y llegar así al conocimiento de que esta revelación es intencional y responde a unos propósitos, no meramente accidental o narcisista.<sup>126</sup> El productor reflexivo estructura su producto comunicativo de tal

<sup>124</sup> Siguiendo el modelo de Johannes Fabian en "Language, history and anthropology", Journal of the Philosophy of the Social Sciences, 1, 1971, págs. 19-47.

<sup>125</sup> A Crack in the Mirror, Reflexive Perspectives in Anthropology, Jay Ruby, editor, University of Pennsylvania Press, 1982. Introducción con Barbara Myerhoff, pág. 5.

<sup>126</sup> A Crack in the Mirror, Reflexive Perspectives in Anthropology, Introducción de Jay Ruby y

forma que muestra los presupuestos epistemológicos subyacentes que han causado la formulación de un conjunto de preguntas de determinada manera, la búsqueda de respuestas en un sentido específico y la presentación de los resultados siguiendo una estrategia particular.

Jay Ruby es uno de los representantes más destacados del movimiento reflexivo en el cine etnográfico, aunque es poco conocido como cineasta -*A country auction* (1988)- y ha desarrollado su carrera profesional como teórico más que como realizador.<sup>127</sup> Entre sus escritos destaca "Revelarse a sí mismo: reflexividad, cine y antropología"<sup>128</sup> donde realiza una apología de la reflexividad en el cine etnográfico, definiéndola como la explicitación sistemática de la metodología y de la posición personal del investigador como generador de datos.

Según Ruby se da un conflicto entre la necesidad científica de revelar la metodología y las convenciones del cine documental. El género documental clásico en el que se han enmarcado las producciones con intención etnográfica no permiten hacer explícita la posición teórica ni revelar el proceso metodológico. Por otra parte, tanto el trabajo del cine etnográfico como el del investigador tienen implicaciones éticas, políticas, estéticas y científicas. Siguiendo a autores como Thomas Kuhn<sup>129</sup>, que se considera el conocimiento científico como producto de un paradigma particular y la descripción del proceso del descubrimiento científico como la inadecuación del paradigma previo y la construcción de uno nuevo que responda a las nuevas orientaciones y posiciones, y siguiendo también a Berger y Luckman<sup>130</sup> sobre las bases culturales y sociales de toda forma de conocimiento, Ruby considera que la ciencia no es un proceso que se da en el vacío sino que está estrechamente vinculada al desarrollo histórico y cultural de la sociedad donde

---

Barbara Myerhoff, op. cit. pág. 6.

<sup>127</sup> Actualmente es profesor de antropología en la Universidad de Temple (EE.UU.), así como fundador y director de la Conference on Visual Anthropology en 1969. Hasta la actualidad ha sido codirector de diversos seminarios, conferencias y revistas en antropología visual y presidente de la Sociedad para la Antropología de la Comunicación Visual.

<sup>128</sup> Jay Ruby, "Exposing yourself: Reflexivity, film and anthropology", en *Semiótica*, 30 (1-2), 1980.

<sup>129</sup> T.S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, F.C.E. 1990 (1962).

<sup>130</sup> P.L. Berger & T. Luckman, *La construcción social de la realidad*, Herder, Barcelona, 1988 (1966).

se produce.<sup>131</sup>

Sobre esta base teórica, tanto Ruby como Myerhoff critican la posición pseudo-cientifista de la antropología y reclaman una posición que sea auto-consciente de que el conocimiento no es neutral, sino ligado al sujeto de la experiencia. Consideran como "empirismo ingenuo y neopositivismo" los intentos de conseguir neutralidad y objetividad evitando juicios de valor y posiciones políticas, económicas y sociales, afirmando además que tal posición entra en contradicción con el objetivo de estudiar las formas culturales: ¿cómo puede un individuo deshacerse de todo su bagaje cultural cuando debe precisamente estudiar otra cultura?

La antropología no es solo un conjunto de proposiciones sobre el concepto de humanidad, sino que es también el producto de una cultura particular y se basa en un corpus explícito de teorías así como en un conjunto menos explícito de presupuestos culturales. Este último punto debe ser abordado por los antropólogos en un esfuerzo de auto-reflexividad:

*"Reflexividad también significa examinar la antropología misma. La antropología, como una rama de la ciencia, requiere ser explícita sobre sus métodos. La ciencia es reflexiva desde el momento en que sus resultados vuelven sobre el sistema en el cual se han explicado, mostrando claramente los métodos por los que se han conseguido y relacionado.(...) Por ello, el examen público de la respuesta del antropólogo a la situación de campo, la inclusión de su metodología y la participación en la construcción del informe final es reflexividad en antropología. El examen de la forma en que se presentan los datos etnográficos también es un acto reflexivo; crear una etnografía de la antropología.(...) El antropólogo y el sujeto de estudio construyen conjuntamente una interpretación de una representación cultural; una comprensión que no puede surgir naturalmente".<sup>132</sup>*

Bajo este enfoque, la atención se centra en la práctica de la antropología, tanto en cómo construimos los textos etnográficos como la forma en que el tipo de presentación antropológica (la publicación) modela, influencia o crea el contenido. Orientarse hacia el examen sobre la construcción del propio texto antropológico supondrá dirigirse hacia los aspectos de la comunicación del conocimiento antropológico y hacia la comprensión y crítica de la producción etnográfica como género literario -Rabinow, Marcus,

---

<sup>131</sup> Jay Ruby y Barbara Myerhoff en su introducción a A Crack in the Mirror, Reflexive Perspectives in Anthropology (1982), op. cit. pág. 7.

<sup>132</sup> J. Ruby y B. Meyerhoff, Introducción a A Crack in the Mirror, op. cit. págs. 17-20.

Clifford.<sup>133</sup>

La antropología crítica llamada post-moderna enlaza con esta tradición reflexiva o auto-reflexiva cuestionando la veracidad, el realismo y la autoridad de las monografías etnográficas. Como alternativa proponen una etnografía experimental mediante una escritura más abierta, auto-consciente, dialógica y multivocal; es decir que no esté centrada en el autor del texto, sino que permita la expresión y reconozca la co-autoría de los trabajos etnográficos.<sup>134</sup> La preocupación principal de esta actitud crítica se centra en la autoría y la textualidad; en la relación entre el antropólogo y/o realizador, los sujetos informantes o filmados y el texto, que puede presentarse como monografía escrita, película o vídeo.

#### **4.3.2. Características del cine reflexivo y auto-reflexivo**

La orientación reflexiva en el cine etnográfico critica el estilo del cine expositivo o el modelo observacional que presupone una perspectiva empirista en relación a la veracidad de la cámara. Sostiene que la realidad exterior no puede ser isomorfa con la imagen que el observador distanciado se forma de ella. No se puede pretender lograr una imagen no distorsionada de la realidad, puesto que ésta siempre depende del punto de vista que adoptemos. Es ingenuo considerar que la cámara no manipulada nos presenta la verdad de los hechos tal y como sucedieron. Por otra parte, el estilo documental que se ha correspondido con la posición empirista, consiste básicamente en sujetar la cámara en el trípode, efectuar los mínimos efectos técnicos, lograr las tomas lo más largas posibles y realizar una edición cronológica sin omisiones. Este estilo no permite la introducción de la metodología; es decir, no permite explicitar el proceso mediante el cual se ha obtenido la información y, por tanto, es mucho menos científico de lo que parece.

El siguiente problema que se plantea esta orientación metodológica es cómo traducir las teorías antropológicas sobre la cultura a teorías cinematográficas que proporcionen al cineasta fórmulas de organización del filme que respondan a las necesidades de la antropología. La producción en

---

<sup>133</sup> Ver por ejemplo, George E. Marcuse, "Rhetoric and Ethnographic Genre in Anthropological Research" en *Current Anthropology*, núm. 21, 1980.

<sup>134</sup> Ver por ejemplo, G. E. Marcus & M.M.J. Fisher, *Anthropology as cultural critique, an experimental moment in the human sciences*, University of Chicago Press, 1986.

cine etnográfico debe proponer una articulación entre teoría e imagen que incluya la metodología en el film. El modelo reflexivo debe incluir en la película información sobre el proceso de obtención de las imágenes. Encontrar un estilo cinematográfico que sea capaz de incorporar una explicitación de la metodología en la película etnográfica y el punto de partida del autor es necesario desde un punto de vista de coherencia científica y supone también una posición ética y política del autor.

Ruby, como representante de esta orientación, cuestiona la noción de objetividad y opta por un giro hacia una antropología interpretativa y reflexiva, a la vez que propone la construcción de nuevas teorías sobre la comunicación visual capaces de articular las imágenes de manera que se relacionen estructuralmente a las percepciones antropológicas del mundo. El realizador de cine etnográfico reflexivo no puede pretender registrar la realidad "tal como es", porque esa realidad que estudia no está en el mundo físico sino que es una construcción social y cultural. Debería, en cambio, intentar reflejar en la pantalla el conocimiento antropológico sobre los aspectos culturales que investiga y construir el filme de tal modo que revele la metodología de la producción así como la posición del productor en el mundo.<sup>135</sup>

Mientras que el cine participativo de MacDougall hace hincapié en el sujeto filmado y en la relación de éste con la audiencia, el *cine reflexivo* o *auto-reflexivo*, insiste en mostrar la "cara oculta" del investigador a su audiencia: sus posiciones teóricas y metodológicas, sus motivaciones personales, su honestidad como realizador, investigador y ser humano. La película no muestra un encuentro cultural sino el esfuerzo del realizador por comprender a los sujetos que filma, el proceso que ha seguido en la elaboración del documental. Dentro de esta orientación, cobran un gran interés todos aquellos productos culturales relacionados con la auto-reflexividad, en especial con el género autobiográfico. Se valoran las producciones cinematográficas donde el autor se dirige directamente a la audiencia desde una posición subjetiva, sea este un antropólogo, un cantante de música pop, un indio navajo o un judío en Nueva York. Interesa descubrir la presencia de la autoconsciencia y la autoreferencia, como se manifiesta la reflexividad en la sociedad contemporánea en todos los niveles de la actividad artística y científica - música, teatro, pintura, literatura y física- y en todos los grupos étnicos y nacionalidades:

---

<sup>135</sup> Jay Ruby, "Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology and Film", *Semiotica*, núm. 3, 1980.

*"Quizás exista un área donde la reflexividad y el centrarse en el sí mismo se encuentran, posiblemente sea en el punto en el que ambos se han originado: la restauración de la subjetividad como una actitud válida; una base para adquirir conocimiento y evaluarlo, un terreno para tomar decisiones y dirigir la acción".<sup>136</sup>*

### **4.3.3. Auto-reflexividad y etnografía**

Como ejemplo de película auto-reflexiva es casi una obligación citar *Number Our Days* (1978). Este es el título de una película y también de una monografía etnográfica, ambas realizadas por Barbara Myerhoff sobre una comunidad de judíos procedentes de Europa del este, ya ancianos, que viven en una residencia en la ciudad de Los Ángeles.<sup>137</sup> Esta antropóloga, después de una larga experiencia en investigar sobre medios culturales distintos al suyo, decide realizar un trabajo de campo entre su propia gente. Su trabajo principal, hasta entonces, había sido sobre el pueblo huichol<sup>138</sup>. Cuando decide trabajar en la propia ciudad de Los Ángeles, piensa en primer lugar en el grupo chicano, en un momento en que los chicanos se están movilizándolo políticamente para ser reconocidos como un grupo étnico importante en el país. Sin embargo, el grupo de chicanos con los que entra en contacto se opone a que investigue sobre ellos por razones políticas:

*"No fue una decisión consciente explorar mis raíces o clarificar el sentido de mi origen. Yo era una antropóloga más en la Universidad de Southern California inscrita en un proyecto de estudio sobre etnicidad y envejecimiento. Al principio pensé estudiar la vejez entre los chicanos, pero a principios de los setenta, en la América urbana, los grupos étnicos no recibían bien a los curiosos. La gente a la que me aproximé me preguntaba: "¿Por qué trabajas con nosotros? ¿Por qué no estudias a tu propia gente?". Esto fue una nueva idea para mí.(...) ¿Qué hacía yo antropología o una búsqueda personal? Nunca resolví la cuestión."<sup>139</sup>*

---

<sup>136</sup> Jay Ruby, "Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology and Film" op. cit. pág.7.

<sup>137</sup> Barbara Myerhoff, *Number Our days*, E.P. Dutton, New York, 1979.

<sup>138</sup> Barbara Myerhoff, *Peyote Hunt: The Sacred Journey of the Huichol Indians*, Ithaca, Cornell University press, 1974.

<sup>139</sup> Barbara Myerhoff, *Number Our Days*, op. cit. pág. 11-12.

Además de los motivos políticos que la impulsan estudiar su propio grupo de pertenencia, también reconoce la influencia de las circunstancias personales por las que decide trabajar "en casa". Barbara Myerhoff quería estar con sus hijos. Tiempo más tarde, en 1985 moriría de cáncer. Trabajar "en casa" supone para ella una identificación con sus sujetos de estudio, algo en lo que nunca había pensado:

*"Me encontré a mi misma realizando una compleja tarea que implicaba una evaluación incesante de los efectos de pertenecer al mismo grupo en mis conclusiones.(...) Empecé a darme cuenta de que la identificación y la proyección eran unas fuentes de información muy ricas pero también dolorosas, a veces engañosas, que requerían mi constante monitorización. Otro empujón hacia la reflexividad ocurrió cuando me propuse filmar este grupo. Empecé a entender el impacto que ejercía sobre ellos el hecho de ser vistos al ver cómo mi visión de ellos y mi producción de esta visión en la forma de un filme, les afectaba y, a la vez, afectaba al mundo en que ellos vivían".<sup>140</sup>*

Para Barbara Myerhoff, la película es una oportunidad que permite a las personas representarse, mostrarse a los demás, llegar a ser visible. Además, es una forma de profundizar en la autoconciencia, como grupo y como individuo.<sup>141</sup> La película está narrada en primera persona por la antropóloga que va introduciendo a los personajes: su forma de vida, sus celebraciones, sus miedos, su preocupación por que se pierda la memoria de la experiencia vivida durante la Segunda Guerra Mundial. Al tiempo que ellos reflexionan sobre sus vidas y representan su identidad en lo que Myerhoff llama *ceremonias de definición*, la narradora "piensa en voz alta" sobre su experiencia de campo y sobre los sentimientos que le provoca.<sup>142</sup> Su intención es analizar el proceso por el cual los sujetos dan sentido y configuran su identidad a

---

<sup>140</sup> Barbara Myerhoff, *Number Our Days*, op. cit. págs. 33-34.

<sup>141</sup> En el proceso de producción, tanto la comunidad estudiada como la antropóloga se lanzan a un proceso de elevación de la autoconciencia. Barbara Myerhoff nos dice que el proceso de identificación con los sujetos ocurre cuando pasa a estudiar su propia comunidad: "Nunca llegaré a ser una viejecita chicana, pero quizás llegue a ser una viejecita judía". Al estudiar su propio grupo étnico y su propia cultura, la distinción entre el "yo" y los "otros" se diluye, pero parece mantener todavía la división abstracta entre colectividad e individuo. Por otra parte, sigue existiendo la dicotomía entre "nosotros" y "ellos", momentáneamente alejada por tratarse de un grupo étnico con el que ella se identifica. El paso siguiente es aceptar que también puede llegar a ser "una viejecita chicana", reconocerse en "el otro".

<sup>142</sup> El término "ceremonias de definición" está tomado de la etnometodología y aplicado al cine etnográfico en cuanto los participantes actúan su identidad para la película, convirtiéndose el proceso de producción etnográfico mismo en una ceremonia de definición.

través de sus memorias y experiencias. La narración se desplaza de la comedia al drama; ancianos olvidados por sus descendientes, personas que se han integrado con más o menos éxito en la sociedad americana. ¿Qué hacemos con nuestros viejos? ¿Qué pasará con nosotros cuando llegemos a la vejez? Son preguntas que se anclan en el "pensamiento sintiente" del espectador.

La cámara muestra la interacción entre la investigadora y la comunidad. Da a conocer el mismo proceso de la construcción de un filme y el desarrollo del trabajo de campo etnográfico paralelo. Película y etnografía escrita son productos independientes, pero tienen una misma voz narradora. Dice Victor Turner sobre su monografía:

*"En sus conclusiones, caracteriza nuestra especie como homo narrans; la humanidad como narradora de historias, implicando que la cultura, en general -culturas específicas y la fábrica de sentido que constituye cada una de la singular existencia humana- es la "historia" que nos contamos a nosotros mismos.(...) El proceso de ir de lo familiar a lo lejano y, solo entonces, volver de nuevo conlleva el movimiento en la profundidad y en la distancia. La Dra. Myerhoff constantemente busca, debajo de la superficie de los acontecimientos, relaciones y afirmaciones personales a los niveles más inferiores de la cultura judía; quiere descubrir como las personas asignan significado a su propia vida y a la de los demás. La presencia antropológica es omnipresente pero no intrusiva, siempre dispuesta a servir el propósito de presentar personas y acontecimientos concretos."*<sup>143</sup>

La auto-reflexión en el trabajo etnográfico y en el proceso de producción supone que el investigador aprende de los sujetos que estudia a conocerse mejor a sí mismo. James Clifford recoge la complejidad del método de observación-participante:

*"El trabajo de campo antropológico ha sido representado al mismo tiempo como laboratorio científico y como un rito de paso personal. Ambas metáforas expresan acertadamente el intento imposible de la disciplina de fusionar las prácticas subjetivas y objetivas. Hasta hace poco, esta imposibilidad era enmascarada mediante la marginalización de las raíces intersubjetivas del trabajo de campo, a través de excluirlas del texto etnográfico riguroso y relegándolas a los prefacios, memorias, anécdotas y confesiones. Más tarde, este conjunto de normas disciplinarias fueron echadas de lado. La nueva tendencia de nombrar y citar más extensamente a los informantes y de introducir elementos personales en el texto está alterando la estrategia discursiva de la etnografía y los modelos de autoridad. Gran parte de nuestro conocimiento sobre otras culturas*

---

<sup>143</sup> Victor Turner, Foreword, Number Our Days, op. cit. pág. xi

*debe verse ahora como contingente, el resultado problemático del diálogo intersubjetivo, de la traducción y la proyección. Esto supone un problema fundamental para cualquier ciencia que se desarrolle desde lo particular a lo general, que puede utilizar verdades personales como ejemplos de fenómenos típicos o como excepciones de pautas colectivas.*"<sup>144</sup>

#### **4.3.4. El nativo habla de sí mismo**

El movimiento reflexivo y auto-reflexivo, junto con la tendencia participativa, supone un giro en el cine etnográfico. La voz del nativo es tan importante como la voz del realizador y del antropólogo; la búsqueda personal de conocimiento tiene más valor que una exposición objetiva de los hechos. Por una parte, el cine etnográfico se vuelca hacia estilos de filmación y de montaje que incluyan la interpretación del actor cultural sobre lo que está haciendo, que presenten la complejidad psicológica de las personas como seres humanos, los sentimientos, las emociones y los pensamientos sobre las actividades filmadas. Por otra parte se ensayan películas que incluyen reflexiones sobre las películas, como por ejemplo, *Jero on Jero* (1981) de Timothy Asch, donde observamos a la curandera balinesa y a la antropóloga dialogando con el realizador y comentando la película realizada sobre la curandera en trance, la respuesta que ha tenido la película sobre los estudiantes norteamericanos, la respuesta de la curandera al verse reflejada en la pantalla. Por decirlo de algún modo, en esta película es un juego de espejos: la curandera reflexiona sobre su práctica ritual delante de la cámara, al mismo tiempo que reflexiona sobre el impacto de su representación en los estudiantes norteamericanos, que a su vez reflexionan sobre la respuesta de la curandera.

*N!ai, History of a !Kung Woman* (1980) es otra película considerada como auto-reflexiva, ya que es la historia personal de una mujer !kung, su memoria y su momento presente, cuando tiene cincuenta años. Hay dos voces narrativas: La voz de N!ai y la de John Marshall, el realizador, sitúa a los !kung en el mundo y que nos presenta su situación actual como pueblo expoliado por el gobierno de Surafrica y relegado a "reservas naturales". La vida de N!ai está documentada filmicamente por John Marshall desde que era pequeña (en los años cincuenta) hasta la filmación de su narración y de su situación actual

---

<sup>144</sup> James Clifford, "On Ethnographic Allegory", en Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography, J. Clifford & G.E. Marcus, ed. University of California Press, 1986, pág. 109.

a finales de los años setenta. La narración en primera persona está dirigida a mostrar la vida de una mujer !kung, que guarda ciertos paralelismos con la monografía de Marjorie Shostak Nisa: The Life and Words of a Kung Woman<sup>145</sup>.

A partir de las entrevistas filmadas a N!ai en su madurez, la película recrea los cambios sociales de su comunidad hasta llegar al momento en que habla N!ai. N!ai narra como era la vida antes de la llegada del colonialismo y como ha cambiado ahora que viven en la reserva, hacinados y a cargo de la beneficencia del Estado. La voz de John Marshall no es reflexiva, sino que es la voz impersonal que describe una situación de forma objetiva, ofrece el contexto político, social y económico en el que debe inscribirse el discurso de N!ai:

*"Al ver que muchas de las personas sobresalientes y decentes que había conocido estaban reducidas a un montón de gente con incesantes riñas patéticas en Tshumkwe no era algo que quisiera filmar. Sin embargo, filmamos N!ai, The Story of a !Kung Woman en 1978. Aprendí otra lección de filmar N!ai: si se utiliza el cine para mostrar que es lo que la gente está haciendo y diciendo realmente, la cámara grabará una realidad, nos guste o no. (...) [la película] muestra un grupo de ju/'hoansi desesperados luchando para sobrevivir en una economía de trabajo y del racionamiento de cereales de la asistencia pública, donde el ratio anual de muertes crecía mucho más que el de nacimientos".<sup>146</sup>*

El realizador introduce su voz y su mirada para informar sobre el contexto de N!ai y la situación de su pueblo. Pero la historia de N!ai es la que remite a la auto-reflexión y la que conecta emocionalmente con el espectador. N!ai narra su propia historia personal: nos cuenta lo buen cazador que era su padre, el miedo que le producía ser madre, su temor a la muerte después del parto, cómo llegó a contraer matrimonio -arreglado por sus padres-, qué sentía ella por su marido, qué opinaba de los curanderos y cuáles eran sus problemas y contradicciones al enfrentarse a las exigencias de sus costumbres. La voz de N!ai se nos presenta como una alegoría de la condición femenina, supone que todas las mujeres pueden compartir sus experiencias e identificarse con ella. "Una alegoría que significa contacto y comprensión".<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Marjorie Shostak, Nisa: The Life and Words of a !Kung Woman, Harvard University Press, 1981.

<sup>146</sup> John Marshall, Filming and Learning. Manuscrito que me ha cedido amablemente Emilie de Brigard. (En prensa), pág. 15.

<sup>147</sup> ver James Clifford, "Sobre la alegoría etnográfica" en Retóricas de la Antropología, ed. Jucar Universidad, 1991 (1986) págs. 153 y 160.

James Clifford apunta en su ensayo sobre la alegoría en la etnografía que este recurso retórico está presente en buena parte de la descripción etnográfica, que es la que nos permite entender comportamientos extraños a partir de ciertas constantes humanas o culturales. Podemos compartir la experiencia de una mujer !kung y hacer que su historia nos parezca cercana, pero ¿hemos comprendido mejor a N!ai? ¿Lo que tiene de particular? Aunque N!ai tenga elementos autobiográficos y se encuadre en el cine de los ochenta y en su interés por mostrar la forma de pensar y actuar de las gentes filmadas, no entra propiamente en el modelo reflexivo del cine etnográfico, sino que es una reconstrucción biográfica que permite al realizador expresar su punto de vista sobre la situación de los !kung en un momento crítico de su historia.

El movimiento auto-reflexivo y auto-referencial se encuentra en el monólogo de N!ai, pero no en la forma en que se ha construido el filme. El realizador no deja ver el proceso de producción en el producto, la metodología empleada, o el punto de vista personal del narrador que se implica en la historia que narra y que se pregunta sobre lo que ve. A pesar del espíritu combativo y de denuncia de la situación en la que vive esta comunidad, John Marshall habla con una voz anónima e impersonal que dicta sentencia sobre la experiencia de los !kung y que lo sitúa más bien en el cine expositivo o interpretativo. La reflexividad en el cine etnográfico supone una argumentación del tipo "muestro y veo el mostrar y el ver", mientras que la posición de Marshall se corresponde más bien con "muestro y veo el mundo"<sup>148</sup>. Es una mirada que no permite la duda, ni deja lugar a perplejidades o preguntas insatisfechas. La imagen en "N!ai", aunque autobiográfica, es directa y funcional, no hay un diálogo con John Marshall, no hay información sobre cómo se construyó el filme. El espectador queda fuera de la trilogía que el cine reflexivo quiere comunicar al espectador: la relación entre productor, proceso y producto.

#### **4.4. Cine evocativo y cine deconstruccionista**

##### **4.4.1. ¿El final de la representación?**

La crítica reflexiva y participativa de los años ochenta sobre el modelo expositivo y sobre todo dirigida hacia el estilo observacional es una crítica

---

<sup>148</sup> F. Casetti & F. Dichio, Como analizar un film, op. cit. pág. 263

tanto a la dimensión formal como científica, ética y política del modo dominante de hacer cine etnográfico. Formalmente, supone la introducción en las imágenes de una referencia al espacio fuera del encuadre, al reconocimiento de la presencia del cineasta y del carácter artificial del filme. Al mismo tiempo, pretende centrar la atención del espectador en la dimensión política, en las relaciones de poder y de jerarquía que implica la manipulación de la imagen. El aspecto autobiográfico es otro de los elementos clave que permite introducir la subjetividad del realizador y que podemos observar el diálogo entre éste y los demás participantes en el filme. El elemento reflexivo depende del reconocimiento y del cuestionamiento de las convenciones del cine documental en sus dos supuestos principales: objetividad y verdad. No entraremos aquí en problemas filosóficos o epistemológicos sobre estos conceptos, sino que nos centraremos en su utilización como convenciones dentro del cine documental y etnográfico.

En primer lugar, la convención más importante en el género documental es que lo que capta la cámara es un hecho real, no actuado, no manipulado, no ficcionalizado, no inventado, no reconstruido y, por tanto, verdadero. Y que lo capta con el "ojo mecánico" de la cámara; que no describe, ni interpreta, ni sesga, ni juzga, ni reduce, ni explica, ni abstrae y que, por lo tanto, es objetivo. La crítica del cine reflexivo se dirige hacia estas dos convenciones. Frente a la convención de que el cine documental registra un acontecimiento sin manipular ni distorsionar, la corriente reflexiva intenta demostrar al espectador, mediante efectos de estilo, el carácter construido del texto filmico y la parcialidad de la imagen captada por la cámara. En contra de la pretensión de objetividad, aboga por la explicitación de la posición del autor y se esfuerza en mostrar al espectador que detrás del ojo mecánico hay siempre un ojo humano.

Sin embargo, el *cine deconstructivo o evocativo* incorpora otro tipo de reflexividad. Si el cine reflexivo quiere romper las convenciones del documental para atraer al espectador hacia la subjetividad del autor y de los actores, la nueva corriente cinematográfica alterará los códigos narrativos del género documental para llamar la atención sobre su convencionalidad. Introduce la crítica a la dicotomía entre objetivo/subjetivo, realidad/ficción, verdad/falsedad en la propia estructura del filme. El género documental se sirve de las mismas estrategias narrativas que el género de ficción; lo importante no es medir el grado de adecuación de la representación a la realidad, sino darnos cuenta de que ambas son ficciones: construcciones sociales. Esta crítica, que tiene sus orígenes en los estudios culturales que

reúnen las aportaciones del marxismo, el psicoanálisis, el post-estructuralismo y el feminismo, cuestiona la misma posibilidad de definición del cine documental como género.<sup>149</sup>

Según Peter Ian Crawford, los modos de representación anteriores al cine llamado deconstructivista, aunque divergentes entre sí, se suscriben a una noción de representación mimética y consideran conceptos tales como autenticidad, verdad, contextualización y significado como pertinentes y deseables, mientras que este nuevo estilo cinematográfico cuestiona la misma noción de representación, rompiendo la relación entre el referente y el texto filmico.<sup>150</sup> Para autores como Trinh T. Minh-ha, exponente de la orientación deconstructivista, contraponer la práctica cinematográfica a la teoría sobre cine es la mejor herramienta para un cuestionamiento recíproco. No obstante, como todas las oposiciones binarias, este ejercicio queda atrapado en la red del pensamiento positivista cuyo ímpetu es encontrar una respuesta a toda costa, lo cual limita teoría y práctica a un proceso de totalización<sup>151</sup>. Por esta razón, propone definir el documental por su negación y partir de una deconstrucción sistemática de sus supuestos y convenciones que se presentan como naturales o de sentido común.

*"El mundo real: tan real que lo Real se convierte en el único referente -puro, concreto, fijado, visible, demasiado visible. El resultado es la aparición de toda una estética de la objetividad y el desarrollo de tecnologías comprensivas de la verdad capaces de decidir lo que es "honesto" y lo que es "manipulador" en el documental"*<sup>152</sup>.

Para T. Minh-ha, lograr este efecto de "realidad" en el cine documental etnográfico supone una búsqueda intensiva de naturalismo en todos los elementos de la tecnología cinemática. Pero para este cine de palabras e imágenes "auténticas" es indispensable una tecnología adecuada como un

---

<sup>149</sup> Bill Nichols, Representing Reality, op. cit. págs.57-74. Este autor distingue dos modos de reflexividad. La reflexividad política hace referencia al posicionamiento social, político y personal del realizador y del espectador, la formal se dirige a cuestionar el propio medio de representación. El cine reflexivo o autoreflexivo está más cerca de la reflexividad política, mientras que el evocativo y deconstruccionista se situaría en esta segunda categoría.

<sup>150</sup> Peter Ian Crawford, "Film as discourse: the invention of anthropological realities", en Film as Ethnography, Manchester University Press, 1992. pág. 79.

<sup>151</sup> Trinh T. Minh-ha, "The Totalizing Quest of Meaning", 1990, (manuscrito) pág. 2.

<sup>152</sup> Trinh T. Minh-ha, "The Totalizing Quest of Meaning", 1990, (manuscrito) pág. 5.

micrófono direccional y una voz y labios sincronizados, así como una serie de convenciones, como por ejemplo, que el tiempo real se considere más "verdadero" que el tiempo filmico, el plano general más objetivo que el plano corto; parece como si a cuanto más imagen se incluya en el encuadre y a cuanto más tiempo dure una secuencia, más fiel se fuera al acontecimiento filmado.

Ya sea desde la posición observacional que fija la verdad a ciertas normas y recursos cinematográficos, ya sea desde el *cinéma vérité*, que aboga por la construcción de una verdad cinematográfica, aunque para ello introduzca recursos del cine de ficción, el realizador persigue plasmar la verdad. El concepto de verdad no se cuestiona, sino que varían las formas de definirlo y de llegar hasta a él. Aunque el realizador admita que su percepción es personal, la objetividad de los fragmentos de realidad que vemos en la pantalla permanece inalterada. Lo que se presenta como evidencia permanece como evidencia, aunque el observador mismo se defina como objetivo o subjetivo. Contrariamente a lo que dicen muchos autores sobre el cine documental y sobre el cine etnográfico, el intento de verosimilitud y de un contacto "directo" y "en vivo" con la realidad es precisamente lo que comparte el cine documental con el cine de ficción. Los dos perpetúan el mito de la "naturalidad" cinematográfica, uno trata de imitarla, el otro de duplicarla. "Para muchos de nosotros, la mejor forma de ser neutral y objetivo es copiar la realidad meticulosamente."<sup>153</sup>

La crítica de T. Minh-ha al cine observacional más estricto puede resumirse en que la no inferencia como garantía de autenticidad esconde el significado construido del realizador bajo la apariencia de un significado naturalmente dado. La prohibición de utilizar recursos cinematográficos como el montaje, los planos cortos y la alteración espacio-temporal para evitar la falsificación, la deformación o la distorsión de la realidad parte del supuesto de que la vida es un proceso continuo, sin rupturas, fisuras ni saltos; es caer en la ilusión de continuidad y de que el mundo social tiene un significado coherente e inalterable. Los recursos cinematográficos son excluidos del cine observacional con pretensiones científicas por alterar los hechos y son condenados como manipulación, aún que se reconozca que el mismo proceso de filmar es una cuestión de manipulación -creativa o no. Se ha de entender que el documental es un modo de representación con su estética propia, que

---

<sup>153</sup> Trinh T. Min-ha, "Mechanical Eye, Electronic Ear and the Lure of Authenticity" en Wide Angle, vol 6 núm. 2, 1984.

utiliza una serie de recursos narrativos y cinematográficos, y que responde a una serie de expectativas de la audiencia. Intentando ser tan invisible como sea posible en el proceso de producción de una película promueve una subjetividad empática a expensas de una posición crítica, incluso cuando la intención es mostrar y condenar la opresión.<sup>154</sup>

La corriente deconstructivista cuestiona al *cinéma vérité* el intento de compaginar la observación impersonal con la participación personal, salvando y resolviendo todos los problemas que esto plantea con el garante de la presencia del autor y su honestidad al mostrar "lo que él vio y como lo vio". Critica al cine participativo el desprecio por las convenciones de objetividad y el dejarse llevar por un naturalismo romántico reflejado en el tipo de preguntas que se formula; como por ejemplo: ¿Cómo podemos capturar las estructuras internas? ¿cómo podemos verlos como ellos se ven? y en la solución feliz, pero ingenua, de que hablen por sí mismos y que sean ellos quienes impriman en el celuloide sus estructuras culturales.

Pero quizás, la aportación más relevante de T. Minh-ha en el terreno del análisis metodológico del cine etnográfico es su insistencia en ahondar en la reflexividad. Esta autora se opone a una reflexividad entendida tan solo como una explicitación de la técnica y la metodología de la producción, así como de la ecuación personal del realizador o del antropólogo. La reflexividad no puede conformarse sólo al rigor científico o a la explicitación metodológica, y no termina en el mostrar que los investigadores también son seres humanos. La reflexividad es insuficiente cuando solamente sirve para refinar y avanzar en la acumulación de conocimiento; cuando no plantea, al mismo tiempo, el análisis de las formas establecidas de lo social que definen los límites de la misma subjetividad.

#### **4.4.2. Características del cine evocativo y deconstruccionista**

Las características de estas tendencias cinematográficas son difíciles de sistematizar de una forma homogénea, ya que dentro de este modelo se utilizan los anteriores estilos desarrollados por el cine documental y etnográfico con la intención de mostrar sus contradicciones en el intento de representar la realidad cultural. Como ejemplo de tres tipos de este cine

---

<sup>154</sup> Trinh T. Minh-ha, "The Totalizing Quest of Meaning", op. cit. pág. 21

deconstruccionista podemos citar las obras de Trinh T. Minha *Reassemblage* (1982) y *Surname Viet Given name nam* (1989), mientras que *Forest of Bliss* (1986) de Robert Gardner y *Cannibal Tours* (1986) de Denis O'Rourke se situarían más bien en una tendencia evocativa.

*Reassemblage* es una reflexión sobre el cine etnográfico que explora el límite del modelo exposicional o interpretativo. Una *voice over*, poética y sugestiva, plantea cuestiones relacionadas con el trabajo etnográfico mientras la pantalla nos muestra imágenes de la vida cotidiana de un poblado en el Senegal. De este modo, la autora protesta contra el predominio de una ciencia que pretende agotar todos los campos del conocimiento y mostrarse como la única vía válida y certera de llegar a la verdad. Su reflexión crítica es un toque de atención contra esa unilateralidad, contra la ilusión de "neutralidad" científica. No pretende explicar nada de Senegal, no pretende describir nada de los peul o los bassari, solo expresar sus propios pensamientos sobre la función de la etnografía y de la antropología en el contexto de una sociedad mundial marcada por relaciones desiguales de poder. "No intento hablar sobre, tan solo hablar al lado de".<sup>155</sup>

El modelo del documental es exposicional, donde el texto es el conductor del argumento y la imagen sólo sirve como refuerzo de la narración. El impacto de la película, a mi ver, se logra mediante una cadena de imágenes sin relación directa con el texto narrado y el ataque frontal a la etnología como ciencia que pretende explicar racionalmente y como un todo coherente la complejidad el comportamiento humano.<sup>156</sup> Presenta al etnógrafo como una caricatura: un personaje que se esfuerza en lograr la objetividad de los datos mientras olvida su propia subjetividad. Identificado con su rol de antropólogo y preocupado por recuperar, preservar y recoger datos, habla sobre los nativos distanciándose de ellos; ignorándolos. Cito una parte de la narración de la película:

*"Un etnólogo y su mujer ginecóloga vuelven por dos semanas a la aldea donde realizaron su investigación en el pasado. Se define a sí mismo como un profesional que permanece el tiempo necesario en una aldea para*

---

<sup>155</sup> "Reassemblage, Sketch of Sound Track", pág. 284, en Readings on nonfiction film and video, M. Renov, ed. material del curso 1990-1991, Otoño. University of Southern California.

<sup>156</sup> Para Alexander Moore, *Reassemblage* pretende ser una subversión del género documental de viajes, pero su crítica al cine etnográfico es mucho menos profunda y su ataque a la antropología carece de un fundamento sólido. Ver "Performance Battles: Progress and Mis-steps of a Woman Warrior" en Society for Visual Anthropology Review, 1990, pág. 73.

*estudiar la cultura de un grupo étnico en profundidad. Tiempo, conocimiento y seguridad. "Si no has vivido el tiempo necesario entre una comunidad, no eres realmente un etnólogo", nos dice. Tarde en la noche, un círculo de hombre se reúne enfrente de la casa donde residen el etnólogo y su mujer ginecóloga. Uno de ellos cuenta una historia, otro toca una canción con un instrumento improvisado; mientras, el etnólogo duerme cerca de su grabadora encendida. Piensa que excluye de su trabajo los valores personales. Intenta o cree hacerlo así, pero ¿cómo puede ser él un fulani? Esto es objetividad."*<sup>157</sup>

En otra película, *Surname Viet Given Name Nam*, utiliza el recurso de la entrevista para cuestionar la pretensión de "veracidad" de esta técnica y su capacidad de captar la propia expresión de los sujetos. Las convenciones del cine documental que demuestran la autenticidad de los hechos que presenta se pueden copiar perfectamente mediante la ficción. El espectador no tiene posibilidad de reconocer la diferencia. La película parece transcurrir en Vietnam y muestra a distintas mujeres campesinas vietnamitas hablando sobre su experiencia. La presentación de la película fue un escándalo, ya que al final de la proyección las "supuestas" campesinas eran estudiantes vietnamitas-norteamericanas, la película se había rodado en América y las respuestas a las preguntas habían sido escritas por la propia autora.<sup>158</sup>

La provocación de Minh ha al cine etnográfico parece apuntar hacia la hipocresía de las sociedades que se llaman a sí mismas opulentas frente al Tercer Mundo, al cual categorizan como subdesarrollado, necesitado de ayuda, dependiente y dominado. El discurso científico es otra forma de dominación: la imposición de una identidad y de un significado sobre otras gentes; sobre "los otros".<sup>159</sup> *Forest of Bliss* (1986) de Rober Gardner es otro tipo de provocación. Se trata de una película sobre la India en la que utiliza el lenguaje visual sin recurrir a la traducción o la subtitulación de los diálogos. El espectador que desconoce el idioma se ve impulsado a interpretar por su cuenta y riesgo las imágenes.<sup>160</sup> Al principio solo se puede observar sin comprender imágenes aparentemente desconectadas, y poco a poco parece que podamos descubrir

---

<sup>157</sup> "Reassemblage, Sketch of Sound Track", pág. 286, en Readings on nonfiction film and video, M. Renov, ed. material del curso 1990-1991, Otoño. University of Southern California.

<sup>158</sup> Comunicación personal de Nancy Lutkehaus.

<sup>159</sup> Ver Trinh T. Minh-ha, Women, Native, Other, Indiana University Press, Bloomington, 1989.

<sup>160</sup> Ver J. Parry, "Comment on R. Gardner's 'Forest of Bliss'", Society For Visual Anthropology Review (SVA), 1988, Fall.

una historia, una reflexión sobre la muerte. El espectador se siente forzado a buscar en las imágenes: ¿Qué sabemos de la India? Empieza un trabajo de interpretación y de atribución e inferencia de actitudes y emociones a partir de las imágenes de los actores y de su saber implícito. Parece que el agua y el fuego son elementos de purificación, parece que, para la filosofía hinduista, la vida continúa para la muerte. Reconoce la necesidad de interpretar y explicar lo que está viendo, darle un sentido coherente.<sup>161</sup> El espectador acaba construyendo su propia versión de lo que ve, proyectando sus propias ideas sobre la India en la película. Si reflexiona un poco más se da cuenta de que le es imposible llegar a una comprensión de la India mediante la simple observación de las imágenes, éstas no tienen más sentido que el que el propio espectador ha podido darles.

Pienso que esta película es una crítica a la pretensión del cine de comunicar la experiencia de otras culturas al observador mediante el poder revelador de las imágenes. Enfrenta al espectador con la necesidad de construir todos explicativos, de entender la realidad como un todo coherente, de buscar en lo que observa una historia con principio y fin (la vida nace para la muerte).

#### **4.4.3. El cine abandona la etiqueta**

*Cannibal Tours* (1988), de Dennis O'Rourke, es una producción sobre un grupo de turistas occidentales que emprenden un viaje a través del río Sepik en Papua-Nueva Guinea. O'Rourke utiliza una metodología de filmación basada en la observación-participante, en el sentido de que la cámara interacciona con sus sujetos (turistas y ribereños) preguntándoles directamente sobre su experiencia del turismo, a la vez que los observa en su contexto y forma parte de ese contexto que observa. La cámara se comporta con los turistas como un turista más, mientras que, con los ribereños, busca la complicidad de quien conoce bien su lengua y su cultura. La cámara es cómplice tanto de los turistas como de los nativos, se identifica con ambos, y en la yuxtaposición de ambas voces -en el montaje-, el autor abre su propia reflexión sobre el turismo sin necesidad de recurrir a una voz narradora. *Cannibal Tours* descubre un viaje imaginario de los turistas hacia el pasado

---

<sup>161</sup> Ver Alexander Moore, "The limitations of Imagistic Documentary: a Review of Robert Gradner's 'Forest of Bliss'" en *SVA*, 1988, Fall.

primigenio, hacia el paraíso perdido y hacia la "sociedad primitiva"; una ilusión que necesitan mantener y reforzar los propios nativos, ya que el turismo es una fuente de ingresos que no pueden despreciar, aunque sólo una parte muy pequeña vaya a sus bolsillos. Es el relato de un desencuentro cultural: la reconstrucción de un diálogo entre turistas y nativos que no se producirá nunca.

En esta película no se trata directamente de cuestionar los modos de representación del cine etnográfico, sino de construir un nuevo modelo; modelo que sigue muy de cerca los elementos de la etnografía experimental post-moderna, aunque el realizador renuncie explícitamente a etiquetar su documental como etnográfico, ya que nos dice que no pretende realizar ninguna aportación al conocimiento científico, sino mostrar su visión personal. Sin embargo, por una parte, el cineasta reconoce la influencia de las tendencias reflexivas en la elaboración del filme. Y, por otra parte, su película abrirá un amplio debate en el círculo de antropólogos y cineastas dedicados a analizar el cine etnográfico y a la antropología visual, considerándola como un ejemplo de la post-modernidad. MacCanell, por ejemplo, nos habla del enfoque post-moderno de la película en la misma construcción de las escenas.<sup>162</sup>

El pensamiento post-moderno en antropología reflexiona sobre la práctica etnográfica a partir de la construcción de la identidad del etnógrafo, de la utilización de técnicas narrativas y de la elaboración del objeto de estudio. Por otra parte, se pregunta cuál es el rol de la antropología en un mundo interconectado internacionalmente, donde se da un proceso de desterritorialización de los procesos culturales y de desaparición del objeto tradicional de la antropología: comunidades aisladas y preliteratas. La etnografía experimental post-moderna cuestiona la unidad de análisis clásica - una comunidad cerrada- y propone tener en cuenta el efecto de simultaneidad espacial y temporal. Así mismo, aboga por un cambio de perspectiva, la introducción de la voz de los nativos en diálogo con el antropólogo, la bifocalización del estudio y una pluralidad de enfoques o niveles de estudio. La yuxtaposición crítica de los modelos culturales y una narratividad discontinua es el estilo apropiado para la función actual de la etnografía: la crítica cultural.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Ver Dean MacCannell, "Cannibal Tours", *SVA*, Fall, 1990.

<sup>163</sup> George E. Marcus, "The Modernist Sensibility in recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage" *SVA*, Spring, 1990.

O'Rourke utiliza parece seguir punto por punto este enfoque en su película. Por ejemplo, consigue el efecto de simultaneidad espacio-temporal en la representación filmica rompiendo la unidad espacial del documental observacional (seguimiento de un acontecimiento) y sin necesidad de una narración sobreimpuesta que elabore el argumento. Oímos la música de Mozart en el río Sepik y las noticias de la BBC sobrevuelan los tejados de la aldea y del fabuloso yate que transporta a los turistas. La vida acomodada y superficial de los turistas se yuxtapone con la precariedad y dignidad de los nativos. Ambas vidas están en el mismo plano real, y sin embargo, no se encontrarán nunca. También realiza una ruptura de la linealidad histórica mediante la introducción de la memoria colectiva de los ribereños sobre los primeros colonizadores, que contrasta irónicamente con la idea que tienen del proceso de colonización y descolonización los actuales turistas. Consigue un efecto de bifocalización y multivocalidad -requisitos de la etnografía post-moderna- mediante la complicidad del realizador con los nativos y con los turistas y en la contrastación de sus puntos de vista.<sup>164</sup>

Sin embargo, O'Rourke no considera que su documental sea producto de un trabajo de campo y quiere que se diferencie del cine etnográfico. Veamos la posición de O'Rourke a través de la entrevista realizada por Nancy Lutkehaus: "A pesar de que tanto la temática de los documentales de O'Rourke como su "método de campo", que ha consistido en vivir durante un tiempo prolongado con la gente que está filmando, encajan en las expectativas de la antropología y de la etnografía filmica convencional, O'Rourke insiste en que sus películas no son etnográficas. Es una etiqueta a la que renuncia de forma intransigente"<sup>165</sup>. Nos dice el propio autor:

*"Cuando muestro a la gente [los turistas] deslizándose por el río Sepik con la música de fondo de Mozart sin ningún otro sonido, estoy haciendo un montaje. La escena en que la gente está bailando [turistas bailando a cámara lenta con los rostros decorados de la forma en que los pobladores de las orillas del río Sepik decoraban las calaveras de sus antepasados] es hiperreal. Es ilustrativa de una condición; una condición que podemos entender. No es un documento y es un anatema para todos los viejos*

---

<sup>164</sup> En la película oímos a los ribereños afirmar: "Nosotros ya no vivimos bajo la autoridad y la ley de nuestros padres, ahora obedecemos al Estado y a la Iglesia"; mientras que los turistas piensan de ellos que: "su vida es tan diferente a la europea! Estas gentes viven en estrecho contacto con la naturaleza".(fragmentos tomados de la película, traducción propia).

<sup>165</sup> Nancy Lutkehaus,"Excuse me, Everithing is not right; on Ethnography, Film and Representation" Cultural Anthropology,1990, pág. 425.

*dogmas que se supone que deben seguir el trabajo etnográfico; ahora bien, al mismo tiempo las personas que lo ven, saben lo que están viendo, es una escena realmente reveladora: La danza de la muerte. (...) Mi gran cruzada es desprenderme de toda la santurronería ridícula implícita en nuestro trabajo. Si he llegado al final de este punto en Cannibal Tours no lo sé. (...) Ya no estoy preparado para aceptar la premisa convencional y predominante de que en alguna parte está el director que es el autor de esa cosa, y que ella o él "sirven" al espectador una representación del sujeto, cualquiera que ésta sea, en términos etnográficos, y no me cuestiono si tiene derecho o no de hacerlo. Soy un protagonista en todas mis obras -una presencia muy fuerte, quiero suponer; pero soy una presencia fuerte como una buena pintora o un buen pintor son una presencia fuerte en su trabajo"<sup>166</sup>.*

La negativa de O'Rourke por etiquetar su documental como etnográfico, mientras los antropólogos insisten en analizarlo como producto etnográfico, nos lleva a la discusión que se establecerá en la producción y análisis del cine etnográfico como género documental, como trabajo de investigación o forma de presentación de resultados. O'Rourke reconoce que "hace cine" y que se dedica a hacer documentales, no investigaciones antropológicas. Busca compartir su experiencia con la audiencia; si se quiere busca que la audiencia se comprenda mejor a sí misma, o sencillamente es un artista que utiliza el medio de expresión cinematográfico y adopta una posición socialmente comprometida. Utiliza para realizar sus producciones la observación-participante, pero también la utilizan algunos actores para preparar su personajes y algunos periodistas para elaborar sus reportajes. Utiliza el pensamiento antropológico, pero no pretende realizar ninguna etnografía.

La observación-participante es una técnica etnográfica, pero también puede servir a otros campos. El movimiento de la cámara puede parecer el mismo para realizar un documental o para realizar una etnografía, sin embargo, no es el mismo. La cámara no es como un lápiz. El proceso técnico de escribir es el mismo para un novelista que para un antropólogo, pero el proceso de filmación no es el mismo para un realizador de televisión que para un antropólogo. El propio movimiento de la cámara responde a procesos y objetivos distintos. El proceso mental del realizador está en la propia grabación de las imágenes. El movimiento de la cámara antropológica es teórico, depende del investigador como generador de datos. No podemos comparar el proceso de filmación con el proceso de escritura. Ahora bien, el montaje se parece en algo

---

<sup>166</sup> Nancy Lutkehaus, "Excuse me, Everything is not all right; on Ethnography, Film and Representation" *Cultural Anthropology*, 1990, págs. 428-429.

más al trabajo del escritor, y tanto el realizador como el antropólogo necesitan dar una estructura narrativa a sus imágenes -si quieren al fin y al cabo, comunicar algo.

Lo que quiero decir es que las bases teóricas, el propio proceso de producción, la metodología de trabajo y los objetivos son muy distintos en el género documental y en el cine como parte de una investigación antropológica. La utilización del cine en antropología no presupone realizar una representación visual de una cultura, sino crear modelos explicativos o interpretativos sobre el comportamiento humano, utilizando si cabe, una técnica compleja como la cinematográfica o el vídeo. La representación antropológica, por tanto, siempre será una elaboración teórica; la representación de cierto grado de conocimiento sobre el objeto de estudio que ha construido. Entonces, un filme etnográfico no intentará representar a las personas o las culturas en cuanto tales, sino que utilizará el medio audiovisual para la construcción y análisis de datos. De este modo, el problema para el cine etnográfico será cómo utilizar la imagen para expresar el potencial teórico de su objeto y cómo mover la cámara para producir datos que sean utilizables. Ahora bien, me parece tan difícil intentar hacer cine científico como intentar escribir una etnografía científicamente. La metodología puede ser científica, pero la exposición de los resultados toma siempre una estructura narrativa, se utilice el cine, la escritura o la combinación de medios audiovisuales y textuales.

En esta exposición de los modelos de representación no he establecido una línea de división clara entre el cine documental etnográfico y la orientación antropológica. La práctica del cine etnográfico se desarrolla en diálogo entre la antropología y la teoría y la metodología cinematográfica; es difícil separar en las corrientes metodológicas del cine documental lo que pertenece a uno u otro campo. Además, creo que el antropólogo que quiere incorporar la cámara a su trabajo de campo necesita conocer estas distintas perspectivas, aprender de los distintos modelos y sugerir, si puede y lo necesita, otros mejores para lograr sus objetivos.

Como veremos, la reflexión sobre los modelos de representación es útil tanto para el trabajo de campo con medios audiovisuales como para la elaboración de una exposición audiovisual sobre una investigación etnográfica. Creo que los problemas que plantea el cine documental etnográfico son pertinentes para la antropología y a dos niveles: 1) metodológico: como búsqueda de un estilo filmico adecuado a los objetivos de la investigación, como reconocimiento de la relación entre el investigador, el contexto y los

sujetos en la construcción de un objeto teórico, y como búsqueda de expresión del conocimiento utilizando el medio filmico, y 2) Teórico: como reflexión sobre el cine y el vídeo como proceso de comunicación -durante el proceso de producción y durante el proceso de recepción- y como producto cultural -este proceso de comunicación tiene lugar en una encrucijada cultural y habla sobre esta encrucijada cultural.

A continuación nos acercaremos a la reflexión teórica sobre el cine etnográfico. Analizaremos las distintas definiciones de cine etnográfico que se han intentado a partir de relacionar estos distintos modelos de representación con las características de la investigación y la presentación etnográfica. Nos preguntaremos sobre cuál es la propuesta desde la antropología para la elaboración de un producto audiovisual que responda a los objetivos de la disciplina y cómo se ha abordado el estudio de la producción cinematográfica y de la comunicación mediática -fotografía, cine, vídeo y televisión- como proceso y producto cultural, para pasar finalmente a la utilización de las técnicas audiovisuales en la investigación antropológica. Nos lanzamos pues la búsqueda de una etnografía filmica y a la búsqueda de una filmación etnográfica.

### III. LA BÚSQUEDA DE UNA ETNOGRAFÍA FÍLMICA

#### 6. EL CINE EN LA ETNOGRAFÍA

##### 6.1. El cine como descripción etnográfica

##### 6.1.1. La finalidad del cine etnográfico

Emilie De Brigard define como cine etnográfico aquel que revela patrones culturales y entiende que "todas las películas pueden considerarse etnográficas, bien por su contenido, por su forma o por ambos"<sup>167</sup>. No obstante, nos aclara, algunas películas son más reveladoras que otras. Esta autora señala así que cualquier película, como producto cultural, puede mirarse desde una perspectiva antropológica y que, además, hay películas que tratan sobre las relaciones humanas que pueden despertar en nosotros la comprensión de los fenómenos sociales y culturales, sin que por ello estén basadas en una investigación de carácter etnográfico o propongan una teoría antropológica.

Como antropólogos, nos interesa especialmente la forma en que el cine aborda la diversidad cultural y las relaciones sociales, especialmente hay películas que tratan sobre prácticas rituales, conflictos étnicos o actividades económicas y nos preguntamos cómo enfocan los procesos de cambio social y cultural, cómo se han documentado para realizar la descripción, qué teoría sobre la cultura está implícita. Nos sorprende incluso que seamos capaces de seguir la película más "mala" según nuestros cánones estéticos para ver el tratamiento que da a las relaciones humanas. ¿Quién no ha salido alguna vez de una sala de cine diciendo "esta película es muy antropológica" o algo parecido?

Esta definición tan amplia de Emilie de Brigard es poderosa porque hace que reconozcamos en la obra artística la misma reflexión sobre la condición humana que la que puede mover a la antropología, y porque el cine documental (y por qué no el cine de ficción) también busca una comprensión de la diversidad social y cultural o, como mínimo, se pronuncia sobre ella. Esta aproximación es útil además porque nos permite un diálogo con los realizadores de cine en general, aún a costa de perder de vista nuestras fronteras.

En los capítulos anteriores dedicados a los modos de representación visual se ha esbozado una definición sobre el cine etnográfico como aquel que pretende comunicar una determinada realidad social y cultural al espectador y no se ha establecido ninguna diferencia entre profesionales de la antropología y profesionales en cinematografía. He considerado que una distinción rígida supondría la ausencia de diálogo entre cine y antropología. Me parece fundamental que, para incorporar el cine a la investigación antropológica, conozcamos el desarrollo de las teorías cinematográficas y los problemas a los que se enfrentan los realizadores de cine o de vídeo cuando van a filmar al

---

<sup>167</sup> Emilie de Brigard, "The History of Ethnographic Film" en Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, ed. Mouton, 1975, pág. 13.

campo o cuando realizan la edición o montaje de sus películas, especialmente cuando se plantean la descripción de otros pueblos o la representación de los aspectos culturales.

Como hemos visto, hay un repertorio limitado de aproximaciones a lo pro-filmico; distintas formas elaboradas de filmar en busca de determinados efectos estéticos, depurando convenciones de estilo, investigando sobre las distintas posibilidades de colocar y mover la cámara sobre el terreno, que nos iluminan sobre el modo en que podemos moldear el instrumento a nuestra medida. Renunciar a esta aproximación interdisciplinaria es renunciar a preguntarnos sobre la comunicación audiovisual, pero, lo que me parece más grave, es renunciar al acceso a la experiencia de la utilización de una técnica que queremos aplicar en nuestra propia metodología de campo o en nuestra exposición de resultados.

Pero lo que nos interesa en este capítulo es el cine etnográfico elaborado y analizado desde la perspectiva de la antropología. El cine o el vídeo se incorporan a la disciplina como instrumentos metodológicos en la descripción etnográfica y plantean tres interrogantes: ¿Cómo utilizar el cine para la descripción etnográfica? ¿Cuál es el lugar de la teoría antropológica en el cine etnográfico? ¿Cómo se incorpora la cámara en el trabajo de campo y en el análisis de los datos? ¿Qué puede hacer el vídeo por la antropología?

Para decirlo de alguna manera, la antropología visual no se plantea cómo representar una cultura a otra, sino cómo representar el conocimiento antropológico sobre una cultura en un soporte audiovisual y cómo utilizar el medio cinematográfico para la investigación. La diferencia es abismal. La antropología visual no pretende llegar a una representación exacta de una cultura a través de la imagen cinematográfica, sino utilizar el cine para la descripción etnográfica; una descripción teóricamente orientada que no pretende llegar al conocimiento de una cultura "en sí", o mostrar una cultura "tal como es" (modo exposicional), "tal como yo la veo" (modo reflexivo) o "tal como ellos dicen que es" (modo participativo), sino plantear modelos explicativos o interpretativos de los fenómenos sociales y culturales y presentarlos a través del medio filmico.

El problema es cómo pensar sobre la cultura utilizando una cámara de cine o de vídeo. La cultura, como tal, no existe en la realidad sensible, es un concepto teórico para aproximarnos al estudio de determinados fenómenos que identificamos como culturales. Clifford Geertz señala esta confusión entre la construcción de un objeto de estudio y su referente:

*"Normalmente no es necesario señalar con tanto cuidado que el objeto de estudio es una cosa y que el estudio de ese objeto es otra. Esta claro que el mundo físico no es la física y que una clave esquemática del Finnegan's Wake, no es el 'Finnegan's Wake'. Pero como en el estudio de la cultura, el análisis penetra en el cuerpo mismo del objeto -es decir, comenzamos con nuestras propias interpretaciones de lo que nuestros informantes son o piensan que son y luego las sistematizamos-, la línea que separa la cultura (marroquí) como hecho natural y la cultura (marroquí) como entidad teórica tiende a borrarse; y tanto más si la última es presentada en la forma de una descripción desde el punto de vista del actor, de las concepciones (marroquíes) de todas las cosas, desde la violencia, el honor, la dignidad y*

*la justicia hasta la tribu, la propiedad, el patronazgo y la jefatura*"<sup>168</sup>.

Añadiría además que el objeto de estudio también se construye a partir de una posición teórica. No nos interesa llegar a descubrir cómo son los marroquíes verdaderamente, en su sentido ontológico, o cómo piensan que son, sino (y siguiendo con el modelo y la definición de Geertz de cultura) las tramas de significación que hacen que los seres humanos interpretemos los actos como signos o señales.

En la teoría cinematográfica hemos visto dos tendencias frente a la capacidad del cine para reproducir mecánicamente imágenes y sonidos tomados del mundo sensible. La primera apunta al cine como registro de la realidad, capaz de una reproducción mimética y de mantener las características del original en la copia. La segunda, al cine como obra de arte, como medio expresivo que permite la construcción de una realidad distinta, sin una necesaria relación de identidad o semejanza entre el modelo y su imagen. El cine como metonimia o como metáfora, en términos retóricos. Estas dos orientaciones permearán la visión que el antropólogo tiene del medio cinematográfico y la utilidad que le da en la descripción etnográfica.

Sabemos que no tenemos acceso a los hechos que han pasado sino es a través del relato oral o escrito o a través de una escenificación teatral o pictórica, pero el cine parece ser capaz de representar los hechos directamente.<sup>169</sup> La cámara fotográfica capta el movimiento de un ojo al cerrarse, pero si es un guiño o un tic depende de la interpretación del observador. Sin embargo olvidamos que distinguir que se trata del movimiento de un ojo al cerrarse también es interpretación. El cine nos enreda; esconde que para interpretar o para comunicar sobre la realidad necesitamos el lenguaje y que en el reconocimiento de una imagen intervienen complejos procesos de percepción y cognición. El cine nos plantea la pregunta sobre cómo los seres humanos damos sentido a las imágenes. ¿Interpretamos las imágenes como signos o respondemos a ellas como señales? El cine nos enfrenta al problema de la representación y su relación con el referente, parece que nos coloca ante una disyuntiva entre registro y lenguaje.

### **6.1.2. La etnograficidad de un film**

Karl Heider publica en 1974 Ethnographic Film, una obra que puede considerarse como el primer intento de teorización y de exposición de las bases metodológicas de producción de cine etnográfico desde una perspectiva fundada en la antropología.<sup>170</sup> El interés de Heider es doble: por una parte,

---

<sup>168</sup> Clifford Geertz, La interpretación de las culturas, ed Anagrama, 1987 (1973), pág.28.

<sup>169</sup> Aceptamos que un ensayo sobre "El Quijote" no es "El Quijote", pero la película "El Quijote" nos plantea una duda ¿hasta qué punto se ha acercado al modelo original? Aceptamos que el relato de un asesinato puede ser engañoso y puede ocultar la verdad, pero las imágenes de este mismo asesinato se nos presentan como evidencia o prueba de cargo.

<sup>170</sup> Karl G. Heider realizó gran parte de su trabajo de campo entre los dani, Nueva Guinea Occidental, entre 1961 y 1970. Ha publicado una monografía Grand Valley Dani, Peaceful Warriors, Holt, Rinehart and Winston, inc. (1979). Acompañó a la expedición Peabody en 1961 para el estudio de los dani, durante la cual fue asesor de campo en la filmación de Gardner Dead Birds (1963). Como cineasta etnográfico ha realizado varios documentales (Dani Houses y Dani Sweet Potatoes, 1974). Se ha dedicado a la enseñanza de teoría y técnicas de cine etnográfico en Harvard, Stanford,

cómo analizar una película etnográficamente, y por otra, cómo trasladar las convenciones etnográficas a un modelo cinematográfico. Es importante que nos detengamos en el trabajo de Heider porque marcará en gran medida toda la reflexión posterior sobre cine etnográfico, a partir de una pregunta que se convertirá en un núcleo de discusión clásico en antropología visual: ¿Podemos pensar en una etnografía filmica?

La primera cuestión que plantea Heider es si la finalidad de una película etnográfica debe ser igual o distinta a la de los propósitos de la etnografía escrita. Entendiendo por etnografía la descripción teóricamente orientada de una cultura, Heider nos propone que el filme etnográfico debe seguir sus mismos canones y objetivos.<sup>171</sup> El film etnográfico debe reflejar las aspiraciones de la etnografía y adaptarse a sus esquemas de representación. El cine es el medio, la etnografía, la meta.<sup>172</sup> Si las convenciones del lenguaje cinematográfico chocan con los principios de la etnografía, deben prevalecer los criterios etnográficos.

Sin embargo, este autor no propone una definición clasificadora de cine etnográfico, sino medir el grado de etnograficidad (*ethnographicness*) que se puede encontrar en cualquier película. Con este fin, establece dos criterios: el nivel de contenido de información etnográfica y el cumplimiento de ciertas reglas de filmación y montaje establecidas a partir de una adaptación de las posibilidades filmicas a la metodología y a los objetivos de la descripción etnográfica. De esta manera, un filme será más o menos etnográfico cuanto mayor o menor sea el grado de etnograficidad.

Al comienzo de su trabajo expone que por motivos de simplicidad utiliza como intercambiables los conceptos de etnografía, etnología y antropología.<sup>173</sup> El término que decide emplear es "etnografía" y pienso que esta elección definirá su orientación sobre el lugar del cine en antropología, sus posibilidades y sus límites. Identificará el cine etnográfico con la redacción de una etnografía, más que con el proceso de investigación o con los objetivos más generales de la antropología. La existencia de estos distintos términos y su alcance ha sido una cuestión repetidamente discutida en la disciplina y cabe recordarlo aquí. Generalmente se entiende que la etnografía consiste en el estudio detallado de una cultura o de aspectos sociales y culturales en una unidad de análisis determinada y concreta, definida tradicionalmente por límites étnicos como pueda ser el estudio global -social, religioso, político, económico- de los azande, la organización social entre los nuer o la estructura de las emociones en un poblado iatmul. En cambio, la etnología supone el estudio holístico de los distintos pueblos y la antropología el estudio intercultural de las sociedades humanas.

---

UCLA y Berkeley en colaboración con otros profesores. En 1972 publica la quinta edición revisada de una guía de films para la enseñanza de la antropología, *Films for Anthropological Teaching*, Washington, DC. Program in Ethnographic Film. La primera edición de *Ethnographic Film* se publica en 1974 por la University of California Extensión Media Center, aunque la edición por la University of Texas Press de 1976 es la más conocida.

<sup>171</sup> Pero a esta definición le hace falta una perspectiva más amplia, ya que no contempla la posibilidad de estudios interculturales, o específicos sobre ciertos aspectos de una cultura en función de unos objetivos teóricos o de aplicación social. La descripción holística es tan solo uno de los propósitos de la etnografía; un estudio empírico puede incluir también poblaciones no reducidas al marco de una comunidad local, o aislar problemas concretos.

<sup>172</sup> Karl Heider, *Ethnographic Film*, University of Texas Press, 1976, pág. 4.

<sup>173</sup> K. Heider, op. cit. Prefacio, pág. x

La etnografía se considera una parte muy bien delimitada y específica de la investigación antropológica y consiste en el estudio de una unidad de análisis definible en términos teóricos y metodológicos. Supone que la investigación de campo puede llevarse a cabo mediante la observación-participante, y por tanto significa que el investigador se mueve a un nivel de relaciones interpersonales directas -cara a cara-, al nivel de la microsociología. Diríamos que el etnógrafo se inserta en el tejido social para realizar su investigación. Sobre este conocimiento particular intenta establecer proposiciones más generales. Por ejemplo, después de un estudio prolongado en una comunidad gitana y de estudiar su sistema de parentesco puede intentar establecer una generalización y suponer que el modelo que ha descubierto será válido también para otros núcleos gitanos. A su vez, ha trabajado con teorías generales anteriores sobre sistemas de parentesco y mediante su estudio empírico afina estas teorías o las cuestiona.

La etnografía es necesaria para una comprensión holística de las culturas humanas, pero también es necesaria para el estudio intercultural de aspectos o fenómenos sociales y culturales como el conflicto, el aprendizaje o las instituciones políticas. La etnografía es por tanto una metodología de campo y es también la forma que toma la exposición de resultados sobre una investigación empírica.

La antropología propone la búsqueda de similitudes y diferencias, ofrecer explicaciones sobre las regularidades y sobre las discontinuidades para establecer generalizaciones sobre el comportamiento social y cultural humano mediante métodos comparativos o ampliar el repertorio de la significación humana mediante métodos interpretativos. La antropología comparativa busca teorías que den cuenta de la variabilidad y la recurrencia, mientras que la antropología interpretativa no pretende establecer leyes generales sobre el comportamiento humano sino desentrañar las estructuras de significación. Para esta última orientación, la cultura no es una entidad a la que puedan atribuirse de manera causal los acontecimientos sociales, instituciones o conductas, sino el contexto donde estos actos adquieren sentido. La antropología interpretativa se aproxima a un concepto semiótico de la cultura y define al ser humano como un animal inserto en las tramas de significación que él mismo ha entretejido -en palabras de Geertz.<sup>174</sup> La etnografía y el trabajo de campo siguen siendo de vital importancia para la antropología interpretativa, ya que las formas culturales se articulan en la acción social y cobran significación en su práctica. El estudio empírico gana una nueva dimensión; su función no es necesariamente llegar a la generalización a través de casos particulares, sino considerar lo particular por su significación respecto a un problema general. Estudiar lo que un gitano dice cuando dice "soy gitano" y relacionarlo con las relaciones interétnicas, por ejemplo. La inscripción más que la descripción o la explicación es la que puede darnos el acceso a las respuestas que otros dan a nuestras preguntas.

El trabajo de campo nos permite acceder a las estructuras de significación socialmente establecidas y conocer el código por el cual los actos humanos son signos. Es posible llegar a conclusiones y realizar enunciaciones generales sobre el papel de la cultura en la construcción de la vida colectiva,

---

<sup>174</sup> C. Geertz, "La descripción densa" en La interpretación de las culturas, Anagrama, 1987 (1973), pág. 19-40.

pero es preciso relacionarla con hechos específicos y concretos. La etnografía sigue siendo, desde una aproximación explicativa o comprensiva, desde la antropología comparativa o interpretativa, el camino real a lo empírico de la antropología.

Al utilizar el atributo etnográfico para designar el cine con intención antropológica, Heider sitúa el campo de la investigación de la relación entre técnicas audiovisuales y antropología en la descripción etnográfica; concretamente en la exposición de resultados. Centrándose en el cine etnográfico como la descripción detallada de los aspectos sociales y culturales de un grupo humano, Heider empieza lo que será una larga discusión teórica y metodológica sobre las cualidades del cine para asemejarse a una etnografía escrita. ¿Puede la expresión filmica substituir a la expresión escrita en la comunicación del conocimiento antropológico? ¿Qué puede expresar mejor el cine que la palabra escrita?

Heider no evita la cuestión polémica de la definición de cine etnográfico. Al considerar la *etnograficidad* de un film como una variable continua, "todos los filmes pueden ser en última instancia etnográficos, porque todos hablan sobre los seres humanos; todos nos transmiten algún tipo de conocimiento sobre la cultura del productor y sobre la cultura representada"<sup>175</sup>, solo existiría una diferencia de grado entre un documental periodístico, un anuncio de televisión, un western y un documental etnográfico como *The Ax Fight*. Y lo hace por voluntad explícita. Preguntarse si x es un filme etnográfico implica asumir la existencia de una categoría cerrada y limitada, nos dice. Dedicar nuestras energías en descubrir fronteras es inútil, hemos de centrarnos en los atributos, en las dimensiones, en la *etnograficidad* de las películas, preguntarnos qué hace que un filme sea más o menos etnográfico. Esto nos permitirá una crítica de las producciones cinematográficas desde un punto de vista etnográfico y hacer explícitos aquellos elementos que contribuyen a la etnograficidad de un filme. No obstante, la película que se auto-defina como etnográfica, afirma, "debe ser valorada rigurosamente en relación a los objetivos de la etnografía, por encima de valores estéticos o artísticos".<sup>176</sup>

### 6.1.3. Las reglas etnográficas y la técnica cinematográfica

Heider propone que el cine etnográfico debe seguir los procedimientos de una etnografía escrita.<sup>177</sup> Si la etnografía es una descripción detallada y un análisis de ciertos aspectos del comportamiento humano basado en un trabajo de campo prolongado, esto marcaría una primera distinción entre una aproximación científica y una visión intuitiva o estética basada en "llegar-filmar-y-marchar", que es la que rige la mayor parte de reportajes para televisión y algunas películas pretendidamente etnográficas. En segundo lugar,

---

<sup>175</sup> K. Heider, op. cit. pág. 5

<sup>176</sup> Karl Heider, op. cit. págs.3-4.

<sup>177</sup> Karl Heider, op. cit. págs. 6-7. A continuación exponemos los términos de comparación que utiliza este autor, respetando sus criterios sobre la exposición etnográfica.

un film etnográfico, como una etnografía escrita, debe relacionar los comportamientos específicos observados a las normas culturales entendiéndolos en un contexto social y cultural.<sup>178</sup> Muchos documentales se dedican a seguir la vida de un personaje singular o a filmar un acontecimiento sin relacionarlo con su contexto cultural. Esto puede ser difícil para el lenguaje cinematográfico, centrado en lo concreto y específico, pero no imposible. Se puede recurrir a la narración para establecer las generalizaciones necesarias o bien se pueden utilizar recursos como editar varias tomas cortas sobre ciertos detalles para mostrar, por ejemplo, los elementos recurrentes de la ornamentación corporal.

Un tercer principio básico en la etnografía es el holismo. Las cosas y los acontecimientos deben entenderse en su marco cultural, y esto puede lograrse cinematográficamente mediante la filmación de "cuerpos completos" y "procesos completos". El etnocineasta debe filmar un acto de principio a fin para situarlo en el contexto. Un primer plano puede ser interesante desde un punto de vista estético, pero se pierde información sobre el gesto y la postura, además de no añadir ningún elemento relevante para la antropología. Esto no debe confundirse con la necesidad de filmarlo "todo". Rodar veinticuatro horas seguidas en la plaza de un pueblo no tiene por que ser necesariamente más efectivo para la comprensión etnográfica.

La exactitud y la veracidad son otros dos principios de la descripción etnográfica que, según Heider, el cine debe mantener. En la descripción escrita aceptamos distorsiones convencionalizadas de la realidad para una mayor claridad en la exposición, pero las distorsiones cinematográficas son mucho más delicadas, ya que el espectador no puede distinguir qué ha sido manipulado y qué no. Las convenciones cinematográficas no se adaptan al rigor descriptivo de la etnografía, sino que persiguen efectos estéticos como, por ejemplo, la composición selectiva de tomas o la escenificación para la cámara, la edición para conseguir un efecto de continuidad en la acción o la utilización de sonido grabado en otro contexto para realzar o embellecer una secuencia. Estas distorsiones deben mantenerse al mínimo en el buen cine etnográfico. Siguiendo a Heider, es de suma importancia tener en cuenta que todas las decisiones que se tomen en la edición o durante el rodaje deben responder a decisiones etnográficas deliberadas. Las decisiones sobre que describir y que omitir deben responder a la intencionalidad etnográfica del autor. Los efectos que se utilicen deben poder justificarse desde un punto de vista etnográfico.

La explicitación de la metodología es otra de las características fundamentales del trabajo etnográfico, y debe estar presente bien en la cinta o bien en una publicación que lo acompañe. Es difícil que un documental etnográfico pueda explicarse por sí mismo al cien por cien y contener suficiente información sobre el contexto y el grado de generalización. Es necesario que lo acompañe una etnografía escrita. Y ésta es otra de las

---

<sup>178</sup> Heider cita como ejemplo la película *The Nuer* (Harris, H. & Gardner, R., 1970) como una película muy bella, pero etnográficamente débil e incompleta. Se ve una parte de la iniciación de un muchacho nuer, lo más espectacular, pero se omite parte del proceso necesario para la comprensión del ritual. Las fases de las ceremonias de iniciación nuer y su relación estructural con los ritos de paso en general, bien conocidos en la literatura etnográfica se omiten en este documental.

cuestiones que se planteará a lo largo de la discusión en torno al cine etnográfico: la distinta naturaleza de la expresión escrita y de la expresión cinematográfica y la independencia del filme respecto a la etnografía escrita.

Para Heider, en la traducción de estos atributos a un lenguaje visual hay que tener en cuenta los distintos modos de expresión y las distintas metodologías de trabajo. El producto final del cineasta solo puede contener las imágenes y el sonido que registró al principio. En cambio, el producto final del etnógrafo se crea a partir de la elaboración de las notas de campo y apenas hay similitud alguna entre las primeras notas y el resultado final. La realización de una etnografía escrita sigue una práctica muy distinta a la producción de una película. Por ejemplo, la etnografía utiliza estrategias como la reconstrucción de acontecimientos a partir de datos diversos tomados en distintas ocasiones sobre procesos parecidos. Este recurso no se suele aceptar en el lenguaje cinematográfico porque rompe con la diégesis del filme.<sup>179</sup>

La etnografía se mueve en distintos niveles de abstracción; por ejemplo, a partir de observar la construcción de distintas casas entre los dani, podemos realizar una única descripción y explicitar las particularidades concretas y separándolas de los aspectos generales. En la película solo se observa la construcción de una casa dani con lo cual, el ritual concreto presentado en el filme (la colocación de una hoja de banana en la base) puede parecer al espectador como algo típico y generalizable a todas las construcciones dani. En los informes escritos podemos especificar con claridad cuándo una descripción es específica, reconstruida o generalizada. En el documental estas explicaciones, paréntesis y observaciones, romperían la continuidad y forzarían demasiado las convenciones cinematográficas.<sup>180</sup>

Cine y escritura son dos medios de expresión distintos y por tanto utilizarán técnicas narrativas distintas. Pero no es solo una cuestión de forma, también es una cuestión de método. La investigación antropológica no es lo mismo que la producción de una película. La etnografía supone un trabajo de investigación previo, de elaboración y tratamiento de los datos. La redacción es el paso final. El resultado puede ser una publicación escrita o un producto visual donde se expone el desarrollo de la investigación y sus resultados. De todo esto se deduce que la comprensión etnográfica emerge del análisis, pero el film etnográfico solo puede ser tan bueno como lo permita el entendimiento etnográfico que precede a la filmación. Una ceremonia es filmada sobre la base de la comprensión que el cineasta tenga en aquel momento de lo que está pasando; generalmente, no puede volver atrás o ampliarlo luego. Puede editar, pero no puede volver a filmar, re-escribir o re-crear.<sup>181</sup>

Metodología de trabajo elemental en etnografía y en cine:

Etnógrafo

Realizador cinematográfico

---

<sup>179</sup> Por ejemplo, en *The Hunters* de John Marshall sobre los !kung, la secuencia de la cacería de una jirafa está editada a partir de distintas tomas realizadas en distintas cacerías. Cuando se informa a los espectadores de este hecho, ponen en duda la veracidad de la descripción; no sólo de la secuencia en cuestión, sino también el resto del largometraje. Las explicaciones adicionales sobre la elaboración de los datos pueden expresarse a pie de página, cosa que no se puede conseguir en una película.

<sup>180</sup> K. Heider, op. cit. pág. 15

<sup>181</sup> K. Heider, op. cit. pág. 10.

- |  |   |
|--|---|
| - Empieza con problemas teóricos y planes de investigación                     | - Empieza con una idea y un "script" o guión" |
| - Recoge datos por observación participación, entrevistas, métodos de encuesta | - Procede al rodaje imágenes y sonido         |
| - Analiza los datos  | - Edita                                       |
| - Escribe y re-escribe,  | - Post-produce                                |
| - Informe escrito  | - Filme                                       |

Heider sugiere unos estándares mínimos que debe tener el cine etnográfico; cuánto más se adapte a ellos, mejor será el producto dentro de los cánones de la etnografía. Esta exposición de principios permite además, contar con una metodología racional y explícita para la elaboración de una película competente en el campo de la etnografía. Así, clasifica los distintos tipos de distorsión posibles en la producción cinematográfica. Se trata de que el film parta de una descripción verídica y realista del comportamiento social y cultural. Hay dos tipos de distorsiones, las que ocurren por la presencia del realizador en el campo y las que se dan en el proceso de filmación y edición de la película. Unas son inevitables, inherentes al trabajo de campo (la presencia del investigador y del equipo de filmación) y a la propia naturaleza del medio filmico (el encuadre, el ángulo, la edición mínima necesaria para la presentación del film); otras pueden minimizarse. Existe un estrecho paralelismo entre la propuesta de Heider y el modelo de representación del cine observacional que hemos tratado en los capítulos anteriores. Veámos el esquema:

*Distorsiones cinematográficas y su minimización óptima según criterios de veracidad y realismo:*

*Competencia cinematográfica:* Las imágenes deben estar enfocadas, el sonido claro,

evitar errores accidentales. A veces el etnógrafo debe incluir escenas mal enfocadas por necesidad (decisión etnográfica correcta, aunque técnicamente incorrecta).

*Distorsiones directas:* La presencia de la cámara es inevitable, aunque se puede minimizar:

a) Por el nivel relativo de energía: la atención por el acontecimiento puede quitar atención a la cámara. La presencia de la cámara puede llegar a ser "natural" al acontecimiento.

b) Evitando comportamientos forzados como el contacto visual con la cámara (la forma más evidente de la conciencia de la cámara por parte del sujeto) y la exageración del comportamiento ante la cámara (exageración del nivel de voz para compensar la distancia, gestualizar ante la cámara).

### *Distorsión intencional*

*del comportamiento:* No es aconsejable pedir a los sujetos que detengan la acción, que la repitan, que realicen ciertos actos para la cámara o que realicen la acción en un momento distinto al que lo hacen corrientemente. No intervenir en el desarrollo del acontecimiento. No a la interrupción del comportamiento, comportamientos actuados o influir en el tiempo y lugar en que sucede un acontecimiento.

### *Distorsión temporal*

*y de continuidad:* Tiempo real de un acontecimiento y tiempo filmico. Evitar al máximo la condensación temporal, la alteración de la sucesión lineal (flash-back, etc.) en el montaje. Evitar la ilusión de continuidad cinematográfica: escenas rodadas en distintos tiempos y espacios editadas secuencialmente para expresar un acontecimiento general.

*Distorsión sonido:* El sonido puede ser sincrónico, directo, o de fondo. Evitar el doblaje, sonido postsincronizado o perteneciente a otra fuente, la música descontextualizada y la narración excesiva.

*El punto de vista:* a) El punto de vista de la cámara: el etnógrafo puede escribir como si estuviera ausente; el film puede optar por el punto de vista objetivo, como si la cámara no estuviera presente. Ambos puntos de vista el llamado objetivo y el subjetivo son recursos artificiales, que responden a distintos criterios de representación. Depende de la orientación del filme, pero es más aconsejable la cámara objetiva y la ausencia del etnógrafo en cámara.

b) El punto de vista del director: Es inevitable la interpretación del acontecimiento filmado. Mantener una relación equilibrada entre el punto de vista teórico y la interpretación de los sujetos.

*La narración:* a) Voz narradora: Añadir solo la información necesaria que no está en la imagen para situarla en contexto, dar información relevante sobre la imagen, no dar información redundante.

b) Estructura narrativa: Buscar la continuidad a través de una historia individual, un proceso, una colectividad -no masas sin nombre y sin cara.

*Montaje:* Lineal, no romper la continuidad espacio-temporal. La mínima edición imprescindible.

#### 6.1.4. La distorsión de la verdad

Heider es exponente de una corriente teórica sobre cine etnográfico que considera el cine como un instrumento al servicio de la etnografía, en la que el cine es una herramienta no problemática, capaz de reproducir la realidad sensible y, por tanto, ofrecer una representación fiel de ésta. La objetividad se consigue reduciendo al mínimo las distorsiones del lenguaje visual: los recursos narrativos convencionales del cine documental o de ficción. La cámara de cine es capaz, mediante un sistema fotoquímico o, actualmente, la cámara de vídeo mediante un sistema magnético, de fijar las señales luminosas sobre una superficie plana la luz y de simular el movimiento por el fenómeno de la persistencia de la visión.<sup>182</sup> Las actuales cámaras de cine y vídeo permiten incorporar a la imagen una banda magnética que registra el sonido de forma sincrónica. El cine y el vídeo reproducen mecánicamente (sin la intervención de un ser humano) aspectos de la realidad sensible y física: el sonido y la luz.

La realidad tampoco se presenta como problema y, del conjunto de esta realidad sensible, al científico social le interesan los comportamientos directamente observables e independientes del observador. Lo que vemos en el cine y lo que vemos en la realidad se corresponden, siempre que no haya una distorsión o una manipulación por parte del ser humano que maneja la cámara. Luego, el cine puede proporcionar una representación exacta del fenómeno observado, tan exacta que la representación de la realidad y la realidad misma pueden confundirse. El cine se utiliza como prueba objetiva de que un hecho ha sucedido realmente, como evidencia empírica. Desde esta opción teórica, no hay apenas diferencia entre lo que ve un observador en el campo y lo que ve un observador en la pantalla. Según Gombrich, esta teoría en el campo artístico supone que "existe una correlación fija entre el mundo físico, el mundo óptico y la apariencia de este mundo en nuestra experiencia. Los mismos estímulos que provocan las sensaciones quedarán también registrados en la placa del fotógrafo, y la contemplación de la imagen tratada necesariamente debe producir en nosotros las mismas sensaciones que hubiéramos experimentado caso de hallarnos detrás de la cámara"<sup>183</sup>.

"En el cine etnográfico, el cine es la herramienta y la etnografía la meta", nos recuerda Heider.<sup>184</sup> El cine es siempre una herramienta para algo, aunque no se puede considerar como "solo una simple herramienta". Es una herramienta compleja que sirve para describir, pero resulta inadecuada para el

---

<sup>182</sup> Para tener una imagen clara de un objeto debemos mirarlo fijamente. El resultado es que los ojos se mueven constantemente para percibir un objeto de cualquier tamaño. Estos movimientos semi-inconscientes duran aproximadamente 1/20 de segundo cada uno, justo el intervalo de la persistencia de la visión, el fenómeno que hace posible el cine. Ver Monaco, *How to read a film*, pág. 125.

<sup>183</sup> E.H. Gombrich, "El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica", *La imagen y el ojo*, Alianza Ed. Madrid, 1987 (1982), pág. 168.

<sup>184</sup> K. Heider, op. cit. pág.4.

análisis. Para Heider, el cine sirve para presentar una investigación, pero no es parte del proceso de investigación:

*"La analogía con la etnografía-como-literatura es pertinente aquí. No pedimos que una etnografía esté escrita con un gran estilo literario. Pero si una escritura pobre oscurece el punto etnográfico, hacemos bien en lamentarlo. De igual forma, aunque no necesitamos llevar el cine etnográfico a los más altos estándares cinematográficos, se requiere un mínimo de competencia técnica para que la película pueda comunicar algo al fin y al cabo"*<sup>185</sup>.

No hay diferencia entre técnica y lenguaje. El lenguaje es para Heider un instrumento preciso y que puede ser unívoco y no ambiguo para la transmisión de información; el lenguaje describe y alude al referente externo a sí mismo, sea este un objeto físico o un concepto mental. Pero mientras que las palabras son "representaciones abstractas y generalizadoras de la realidad", la fotografía es una "representación directa de la realidad", a pesar de que pueda haber una selección subjetiva del encuadre.<sup>186</sup> El problema es representar la realidad de forma que la representación se adecue a lo representado:

*"Otro de los objetivos principales de la etnografía es la verdad. A determinado nivel filosófico puede argumentarse que la realidad no puede ser verdaderamente representada. Pero para nuestros propósitos actuales podemos mantener con utilidad que la verdad es esencial a la etnografía; que existen distorsiones aceptadas convencionalmente de la realidad que ocurren en la traducción del acto vivo a la página impresa; y que los etnógrafos son conscientes de las convenciones de distorsión y están bastante de acuerdo en lo que constituye una distorsión ilegítima (deshonesta o no aceptada científicamente)."*<sup>187</sup>

Fuera, en la "realidad externa", se dan comportamientos sociales y culturales que el investigador debe describir con exactitud: "Empecé por asumir que la tarea de la etnografía es alcanzar una descripción y análisis veraz y realista del comportamiento social y cultural."<sup>188</sup> Heider especifica que, a pesar de que existen diferentes aproximaciones etnográficas, cada una tiene sus criterios de validez y realismo. Sin embargo, su tarea es mostrar los distintos tipos de distorsión que se pueden encontrar en el cine etnográfico y evaluar el grado hasta el cual estas distorsiones amenazan la integridad de un film etnográfico. Nos dice:

*"He escogido la palabra "distorsión" habiéndolo pensado detenidamente y no sin ciertos reparos. Obviamente, la palabra no se utiliza en un sentido totalmente negativo. La utilizo para denotar toda alteración en la representación de la realidad que tiene lugar durante la traducción del comportamiento desde la ocurrencia original a la imagen final en la pantalla."*<sup>189</sup>

Como hemos visto estas alteraciones pueden ser de dos tipos: a) alteraciones producidas en el comportamiento en vivo por la presencia de la

---

<sup>185</sup> K. Heider, op. cit. pág.5.

<sup>186</sup> K. Heider, op. cit. pág.88.

<sup>187</sup> K. Heider, op. cit. pág.7.

<sup>188</sup> K. Heider, op. cit. pág. 50.

<sup>189</sup> K. Heider, op. cit. pág. 50.

cámara; y b) alteraciones producidas por el proceso de filmación y edición de las imágenes. La representación del comportamiento filmado será más fiel y exacta cuanto menos distorsiones se produzcan en este proceso de traducción.<sup>190</sup> El modelo de Heider para entender el cine supone que hay un referente que la cámara puede representar de tal forma que mantenga las características del original en la copia. El problema surge cuando inferimos significado del material en bruto (*raw material*) proyectado en la pantalla:

*"La estrategia de la etnografía es empezar con los datos del comportamiento específico y de ahí realizar la generalización cultural.(...) Es en el terreno de la anécdota crítica o del caso ilustrativo, que el cine sirve la mayoría de las veces a la etnografía. El filme muestra un acontecimiento específico, seleccionado cuidadosamente y editado por su relevancia etnográfica, y colocado en un marco generalizador por unas pocas palabras escritas en los títulos o leídas en la narración.(...) ¿Cómo puede una película realizar generalizaciones a partir de un material en bruto específico? Es obvio que esto puede conseguirse mediante la introducción de palabras generalizadoras en la narración. ¿Pero, hasta qué punto puede hacerse visualmente?"*<sup>191</sup>

Es el problema del lenguaje cinematográfico planteado por la semiótica, que Heider reduce a una cuestión de eliminar en la medida de lo posible las ambigüedades del cine:

*"La mayor parte de estos argumentos son meramente implicaciones fílmicas y no son comparables a las enunciaciones lingüísticas explícitas, intencionales y mutuamente comprendidas. Hasta cierto punto, el cineasta intenta realizarlas y hasta cierto punto los espectadores pueden percibirlos, pero siempre hay ambigüedades: podemos preguntar legítimamente "¿Qué es lo que ha dicho?" y "¿Esto es realmente lo que quiere decir?" Esta ambigüedad puede tener un gran efecto en el arte (...) pero es intolerable en la ciencia. Así pues, debemos insistir en que los cineastas etnográficos clarifiquen en la narración o por escrito el tipo de generalizaciones que pretenden realizar".*<sup>192</sup>

El lenguaje verbal es un medio de comunicación más preciso que el cine, que comunica de una forma más ambigua y por tanto, menos instrumentalizable. Los componentes del cine (tomas y secuencias) no están presentes en el discurso ordinario y no pueden equipararse al lenguaje verbal<sup>193</sup>. Por ejemplo, lo poco que sabemos sobre los efectos de la yuxtaposición de tomas es que imágenes contiguas se asocian en la mente del espectador y puede dar a entender que ambas tomas están relacionadas. Esta técnica, que es utilizada por la cinematografía para introducir cambios de escena o para que el espectador llegue a una conclusión ("x está mirando a y"), debe evitarse para que el espectador no realice este tipo de lecturas de forma incontrolada. Colocar tomas de otras secuencias para rellenar "agujeros" en la filmación sería falsear los datos. El cine etnográfico pide tomas largas sin fragmentar, que serán mucho más estéticas desde la perspectiva etnográfica

---

<sup>190</sup> Otros autores hablan de proceso de transformación, como veremos en el capítulo siete. Personalmente, prefiero la idea de transformación de datos a la de "traducción", que como veremos a continuación, conduce a pensar en una relación isomórfica entre la realidad sensible y la realidad fílmica o entre el comportamiento en vivo y su descripción.

<sup>191</sup> K. Heider, op. cit. pág. 88

<sup>192</sup> K. Heider, op. cit. pág. 89.

<sup>193</sup> K. Heider, op. cit. pág. 91.

aunque no lo sean desde las convenciones cinematográficas.<sup>194</sup>

El cine es un medio de comunicación en cuanto ofrece información. Pero la información principal está en las imágenes, información directa de la realidad que el etnocineasta debe contextualizar mediante una mínima narración. Estos datos en bruto son el comportamiento directamente observable y captado directamente por la cámara. "¿Debe el realizador etnográfico centrarse en los acontecimientos del film o en las convenciones de la cinematografía? Es muy difícil para un realizador creativo resistirse a las convenciones del arte. No obstante, el respeto por la temática exige un límite a estas convenciones y creatividad."<sup>195</sup> Hay una diferencia entre el cine como reflejo de la realidad y el lenguaje cinematográfico, que es un conjunto de convenciones arbitrarias que siguen ciertas formas de implicación e inferencia en la interpretación de las imágenes y permiten narrar una historia. Los datos que proporciona el cine para la etnografía deben tomarse como una representación no mediada de la realidad física. El cine da información directa, concreta y precisa sobre los aspectos físicos visibles y audibles del acontecimiento filmado. La intencionalidad del cineasta etnográfico, desde esta posición, reside en la presentación de un documento sobre el comportamiento natural en el seno de un grupo social dado, en la presentación de un documento etnográfico como evidencia.

El énfasis de Heider sobre las distorsiones del lenguaje cinematográfico nos lleva a pensar que la realidad no puede ser reflejada sino que siempre se nos muestra transformada, no solo por el sesgo subjetivo, sino también por el propio lenguaje. Sin embargo, este autor establece una escala de valor basada en eliminar al máximo la distorsión en una etnografía visual. Parece que Heider exija al cine lo que no puede hacer la etnografía escrita: una correspondencia entre la realidad física y la representación cultural. Pienso que los datos que construimos en la observación directa en el campo responden a nuestras necesidades teóricas y por tanto, no se encuentran naturalmente y espontáneamente en la realidad física o en las imágenes que registra la cámara. La posición mantenida por Heider limita las posibilidades de la técnica cinematográfica para la elaboración de datos pertinentes a la investigación. Si bien estoy de acuerdo en que el cine es una técnica al servicio de la etnografía, pienso que puede tener un papel mucho más activo durante la investigación, y que hay que distinguir entre el proceso de filmación y el proceso de edición de las imágenes. La filmación no puede compararse a la escritura, ya que sucede en el campo, en la interacción entre el sujeto y la cámara. Pienso que es necesario tener en cuenta las condiciones de filmación y la interacción que se produce entre el investigador, la cámara y los sujetos que participan en el proceso. Es en este sentido que me encuentro más próxima a la posición crítica dentro de la propia teoría cinematográfica, y como dice Michael Renov, quizás sería más útil hablar más bien de efectos de interrelación entre cámara y sujetos o de espacios de mediación que se producen antes del rodaje, durante el rodaje, en la edición y en la recepción de un filme.<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> K. Heider, op. cit. pág. 91.

<sup>195</sup> K. Heider, op. cit. pág. 79.

<sup>196</sup> *locus of mediations* según M. Renov en "Rethinking Documentary", *WideAngle*, vol 8, núm. 3-4, 1986.

Por otra parte, la acotación del movimiento de la cámara durante el rodaje y la limitación de las técnicas de montaje en la expresión de la comprensión etnográfica me parecen un tanto arbitrarias, en cuanto están basadas en la idea de reconstruir un proceso cultural a partir de su aspecto visible y de mantener una continuidad espacio-temporal que no permite considerar procesos simultáneos o paralelos. Las limitaciones externas a la investigación en cuanto a la utilización de los recursos técnicos no permiten una descripción analítica o sintética y por tanto, la filmación será un documento etnográfico, pero difícilmente una etnografía filmica -capaz de expresar una comprensión sobre los fenómenos culturales y sociales. Identificar la filmación etnográfica como "descripción de la realidad tal y como es", si se me permite expresarlo así, no nos lleva muy lejos. No creo que la empresa etnográfica haya pretendido nunca "captar la realidad", sino explicar o interpretar ciertos aspectos de la vida social y cultural y relacionarlos con un saber teórico. Esta claro que un etnógrafo no va al campo con la cabeza vacía sino con un modelo de aproximación teórica a los fenómenos sociales y culturales, que hace que tome en consideración ciertos aspectos y descarte otros, además de estructurar la realidad que observa a partir de determinadas coordenadas. Sin embargo, estoy de acuerdo en que el etnógrafo o la etnógrafa, aunque construyen los datos que recogen -en la realidad no se encuentran "datos en bruto" como si fueran setas, sino que estos se estructuran a partir de una red explicativa y de ciertos objetivos de análisis-, procuran no inventarse cosas que no han pasado, ni establecer suposiciones sin una base empírica contrastable.<sup>197</sup>

En este sentido, doy la razón a Heider cuando dice que el cine etnográfico no puede distorsionar la realidad y los efectos que utilice deben responder a decisiones etnográficas deliberadas. Pero creo que apunta aquí a otra cuestión. El problema de la descripción etnográfica mediante la cámara de cine o de vídeo es que las imágenes se imponen con fuerza sobre la capacidad analítica y sintética del investigador. Valga para ello un ejemplo. La primera grabación en vídeo que realizamos para el proyecto de "Videos als Tribunals de Justicia" -y que será analizada en el apartado dedicado a la investigación etnográfica-, consistió en una grabación de un juicio oral desde el principio hasta el fin sin interrupciones (excepto los segundos que se tarda en cambiar la cinta). Once horas de grabación en vídeo realizadas en dos días. La irrepitibilidad del acontecimiento, su unicidad, concreción y su materialidad se convirtió en un problema a la hora de editar el material. Nos veíamos incapaces de omitir nada. Todas las acciones, todos los discursos, una frase a media voz, el fiscal borrando minuciosamente una línea de sus apuntes para insertar otra, las gafas en la mano sudorosa del abogado, la sonrisa indeterminada del juez, el abatimiento de uno de los acusados, "todo" era significativo para entender aquel juicio y no otro. Tener que seleccionar las tomas y dibujar un juicio que nunca existió pero que ejemplificara "lo que es un juicio oral en general" nos parecía que traicionaba nuestra propia

---

<sup>197</sup> Es absurdo pensar que una etnografía puede inventarse toda la cosmología de una sociedad cazadora y recolectora; ahora bien puede construir un modelo a partir de fuentes orales, observación de rituales, prácticas sociales, distribución espacial, análisis de las imágenes asociadas (máscaras o dibujos). Este modelo no es la cosmología "misma" o algo "definitivo", "verdadero" o "real", sino una construcción conceptual sometida a revisión, crítica y análisis.

experiencia y falseaba la descripción.

Sin embargo, me costó relativamente poco esfuerzo realizar una descripción escrita bajo un común denominador y destacar aquellos aspectos que para mí hacían comprensible el juicio para otras personas que no hubieran estado allí -suponiendo que tenían alguna noción de lo que era un juicio-, y señalando aquellos aspectos que consideraba significativos en relación a la cultura estudiada y a los objetivos de mi investigación. Pero realizar la misma operación quirúrgica con el material filmado me parecía estar seccionando aquellos aspectos más vivos que le conferían su identidad particular, como juicio distinto a todos los demás juicios. Sentía que estaba traicionando "la verdad" del acontecimiento, forzándolo a encajar en una generalización. Habíamos chocado con el "complejo de momia" del que ya hablara André Bazin. La necesidad de preservar artificialmente la apariencia corporal de aquel juicio como acto único y vivo. Nuestra victoria sobre el tiempo. La creencia de una identidad ontológica entre la imagen y su modelo.<sup>198</sup>

No obstante, el vídeo sobre el juicio no podía reflejar ni lo que pasó en realidad ni lo que experimentamos en el campo. El problema reside en suponer que los datos que podemos obtener mediante el vídeo están en el celuloide o en la cinta, y olvidarnos de que los datos son una elaboración del investigador. La cámara es un instrumento complejo. Por una parte, en el mismo movimiento de la cámara el investigador selecciona unas imágenes y descarta otras, elige un tipo de enfoque y no otro, movido por unos criterios teóricos y no otros. Por otra parte, no podemos pensar que una vez obtenida la filmación termina el proceso de elaboración de datos y ya tenemos la descripción etnográfica. La observación de la cinta nos permitirá seguir depurando los datos y elaborar nuestras hipótesis.

El análisis teórico de Heider y su concepto de "etnograficidad" no nos ayudan a pensar en la cámara como un instrumento de trabajo. En primer lugar, la cámara es algo más que una simple máquina inanimada, procesa información de una manera muy distinta a un lápiz. La cámara interactúa con el investigador e interviene en las relaciones entre éste, su campo de estudio y los demás sujetos participantes en la investigación. Por otra parte, el concepto de "etnograficidad" se centra en el producto acabado, en la fórmula narrativa que toma una película y en el contenido de información etnográfica que está enlatada en el celuloide, sin tener en cuenta el proceso de elaboración del producto. Así, solo existe una diferencia de grado y hasta cierto punto cuantificable, entre un producto cultural y el estudio sobre ese producto. Si queremos utilizar el cine y el vídeo en la investigación antropológica debemos marcar una diferencia cualitativa, de lo contrario el objeto de estudio y el estudio sobre el objeto se solapan.

Heider desarrolla una teoría prescriptiva del cine etnográfico basada en el modelo realista y naturalista de la representación y en una metodología de filmación posterior al trabajo de campo que sigue muy de cerca el proceso de producción normal en una película. Primero se debe realizar la investigación y sólo después realizar la filmación etnográfica. De la misma manera que la etnografía se redacta una vez ha finalizado el período de trabajo de campo, se

---

<sup>198</sup> André Bazin, *What is Cinema?*, vol I, University of California Press, 1967 (1958-1965), págs. 9-10.

rueda y se edita la película. La técnica cinematográfica no introduce ninguna modificación en la investigación antropológica o en la presentación de sus resultados. Además, si seguimos las pautas de rodaje y edición propuestas por Heider, no obtendremos una descripción etnográfica sino, como veremos más adelante, un documento audiovisual. La filmación científica nos debería conducir a una mayor libertad cinematográfica. Sin embargo, Peter Fuchs y el Instituto de Cine Científico en Göttingen siguen canones aún más duros:

*"Un film etnográfico de documentación científica debe satisfacer los siguientes requerimientos: unidad de lugar, tiempo, grupo y acción, conjuntamente con una estricta obediencia a la cronología de la acción en su versión final. La manipulación artificial en la filmación y en la edición no está permitida. Un filme científico también debe rechazar las escenas actuadas"*<sup>199</sup>.

Pocos realizadores aceptan filmar sin utilizar los recursos del medio, sencillamente porque les resulta prácticamente imposible y porque reconocen que el movimiento de la cámara responde a una línea de pensamiento cuando están activando la cámara. Es difícil adaptarse a unas normas tan severas en las que no creen, porque conocen tan bien el medio filmico como un escritor las trampas de la palabra (excepto si se trata de un trabajo específico, están aprendiendo a filmar o el ejercicio les es útil). La dicotomía que Heider quería evitar entre arte y ciencia vuelve a la palestra porque una posición dogmática en el estilo formal supone un freno en el desarrollo de la propia técnica cinematográfica. O'Rourke citado por Nancy Lutkehaus, nos dice:

*"No tengo ninguna definición para el documental etnográfico excepto una definición algo perversa, ésta es que el cine etnográfico es lo que una cámara de seguridad en un banco registra en todo el día. Esto es el film etnográfico, si se intenta aplicar criterios [científicos] de [objetividad]."*<sup>200</sup>

La cámara es un instrumento complejo y, como el ordenador, puede utilizarse para objetivos muy distintos y mediante metodologías muy diversas. La cámara es más que un medio de comunicación, es una máquina procesadora de información. La utilidad del ordenador depende del programa, pero el *software* de la cámara está en nuestra cabeza. Heider es el punto de referencia de gran parte de la producción escrita sobre cine etnográfico. Sus normas son aceptadas, matizadas o severamente puestas en tela de juicio a partir de la crítica al estilo realista y naturalista del cine documental y de la crítica a la representación etnográfica. Se ha producido un cambio en la forma de pensar la etnografía durante los años setenta y ochenta. Hay otras voces. Pero la búsqueda de una etnografía filmica continúa. Y, aunque criticado, su modelo y sus preguntas encuentran eco en otros esquemas.

## **6.2. La teoría antropológica en el cine etnográfico**

### **6.2.1. ¿Es una película etnográfica una etnografía filmica?**

---

<sup>199</sup> P. Fuchs, "Ethnographic film in Germany: an introduction" *Visual Anthropology*, 1988. Citado por Markus Banks en "Which films are ethnographic films?" en *Film as Ethnography*, Manchester University Press, 1992. pág. 119.

<sup>200</sup> Nancy Lutkehaus, "Excuse me, Everything is not all right", *Cultural Anthropology*, 1990, pág. 432.

La pregunta con la que empieza este apartado es el título de un artículo publicado por Jay Ruby en 1975. Su posición parte de una reflexión en torno a las diferencias entre palabra e imagen. Plantea que, en las ciencias sociales, la comunicación del pensamiento científico está confinada a la palabra oral y escrita. La imagen, la fotografía o el dibujo sirven para ilustrar, mostrar detalles, proporcionar sensaciones del objeto o de la situación. El cine entra por los sentidos y se dirige directamente a ellos según una distinción arbitraria entre percepción y cognición. "Si los científicos sociales solo pueden hacer proposiciones descriptivas en el modo visual y no pueden generar proposiciones sintéticas, analíticas o explicativas visualmente, entonces dependerán necesariamente de códigos orales o escritos (...) y el medio visual deberá permanecer en una posición descriptiva, ilustrativa"<sup>201</sup>.

Esta falta de comprensión de las posibilidades del medio audiovisual relega a la antropología visual a la periferia y solo despierta un interés marginal dentro de la disciplina, ya que no se concibe capaz de articular los temas centrales de la antropología. Esta posición periférica solo puede subsanarse mediante la integración de la formación en medios audiovisuales en el diseño curricular. Solo cuando exista una educación audiovisual continuada, la etnografía expuesta de forma visual podrá ser tratada con las mismas expectativas que la etnografía escrita. Por ahora, en el marco académico no se critica de igual forma ni se espera lo mismo de una película etnográfica que de una monografía. Por ejemplo, en el "American Anthropologist" las críticas bibliográficas se concentran sobre el contenido y sobre las ideas de sus autores. En las críticas cinematográficas, el énfasis se sitúa en la exactitud de los datos, en la veracidad de la descripción y en la forma o estética del film. No existen criterios para evaluar un filme como etnográfico, para clasificarlo y distinguirlo de otro tipo de producciones.

Lo que le interesa a Ruby son los problemas que surgen cuando un antropólogo intenta expresar su conocimiento a otros a través de la imagen fotográfica, del cine o del vídeo. No se trata de la exploración del mundo con una cámara sino de la presentación a través del cine de un punto de vista antropológico o una proposición a cerca del mundo. Así, clasifica las películas en función del criterio de la intencionalidad en la producción y la intencionalidad del análisis. La primera categoría separa los metrajes realizados intencionalmente con propósitos etnográficos de los que no tienen esta voluntad. La segunda categoría supone una división entre las películas que los antropólogos utilizan para distintas formas de análisis y prácticas pedagógicas y las que no son seleccionadas para el análisis. Este segundo criterio incluye un conjunto de producciones extremadamente diverso: desde *Lo que el viento se llevó* hasta un metraje sin editar que muestra una madre cambiando el pañal a su hijo.<sup>202</sup> Todos los metrajes cinematográficos, como todos los productos de la conciencia humana, pueden ser considerados útiles

---

<sup>201</sup> Jay Ruby, "Is an ethnographic film a filmic ethnography?" Studies in The Anthropology of Visual Communication, vol 2, núm.2, 1975, pág. 104.

<sup>202</sup> El ejemplo de *Lo que el viento se llevó* es del propio Jay Ruby. El segundo está tomado de las investigaciones de Birdwhistell sobre el comportamiento humano a partir de la codificación y análisis sistemático del movimiento corporal. Ruby cita los trabajos de Birdwhistell como ejemplo de investigación antropológica utilizando metraje filmico. He dedicado una sección a exponer el trabajo de este investigador.

para la antropología, ya que contienen información que puede transformarse en datos para propósitos de investigación o para propósitos educativos. Estas películas no son producciones antropológicas "por sí mismas", pero dentro de determinado contexto cobran una significación antropológica.

A partir de esta clasificación, Jay Ruby centra su atención en las producciones que se auto-definen como etnográficas, ya que indican que el autor intencionalmente pretende utilizar el film para presentar una etnografía. Esto presupone que un film etnográfico debe tratarse con el mismo rigor científico y crítica que una monografía escrita. En segundo lugar, el cineasta etnográfico, como el antropólogo escritor, tiene la obligación de cumplir con las demandas y necesidades de la investigación y la presentación antropológica.<sup>203</sup> No obstante, la diferencia entre arte y ciencia sigue en cartel. Ruby matiza:

*"Al enfatizar las obligaciones científicas del productor etnográfico y la naturaleza científica del cine etnográfico, no pretendo que el lector concluya que estoy cayendo, de alguna manera, en el viejo y encorsetado cliché sobre arte y ciencia en el cine documental; en la idea errónea de que hay un conflicto inherente entre algo llamado "arte" del cine y la ciencia de la antropología. Si se considera la filmación y su producto resultante, el filme, de forma análoga a como se considera la escritura y sus distintos productos, como un medio y una tecnología para la comunicación, entonces el etnógrafo simplemente selecciona los modos y los códigos más apropiados para comunicar etnografía."*<sup>204</sup>

No limita el estilo o la forma cinematográfica en que pueda presentarse la etnografía filmica; al contrario de Heider, propone que el cine etnográfico ensaye nuevas formas de estilo, aunque debe seguir criterios conceptuales definidos desde la antropología. "Desde esta posición, quisiera argumentar que, a menos que la antropología considere el cine simplemente como un medio y una tecnología de comunicación,(...) el desarrollo de un estilo científico de filmación se verá seriamente obstaculizado."<sup>205</sup> Según este autor, el problema del cine etnográfico reside en que no puede distinguirse de otras películas porque no ha creado un estilo propio, y esto no se solucionará si los antropólogos siguen incluyendo dentro de esta categoría documentales o películas que pueden tener interés antropológico pero que no están antropológicamente orientadas. No discriminar entre etnografías filmicas y otro tipo de producciones lleva a la confusión en el análisis del cine etnográfico, ya que supone que un film puede ser etnográfico independientemente de la formación y de la intención de su autor. De ello resultaría que no se necesita una formación en antropología para producir un film etnográfico competente.

Ruby señala que el término etnográfico ha sido aplicado a casi cualquier película que siguiera la tradición realista del cine documental, sin tener en cuenta con qué intencionalidad fue elaborada o si partía de un estudio antropológico. La etiqueta "etnográfico" entonces es una racionalización *post*

---

<sup>203</sup> J. Ruby, op. cit, pág. 105.

<sup>204</sup> J. Ruby, op. cit. pág. 106.

<sup>205</sup> Jay Ruby, op. cit. pág. 105.

*hoc* que lleva a igualar etnografía con cualquier documento sobre la condición humana. Los propios antropólogos han contribuido a crear esta confusión aceptando que ciertas películas "captan las sensaciones de un pueblo" y por tanto, que pueden categorizarse como etnográficas. El problema es parecido en el medio escrito, ya que ciertas novelas, reportajes periodísticos o ensayos escritos por personas sin una formación antropológica parecen etnografías.

Como Heider, este autor piensa que las técnicas de producción cinematográfica deben adaptarse a las intenciones y objetivos del investigador o la investigadora, pero no a determinadas restricciones impuestas de antemano. Si la cuestión es, como plantea Heider, cómo puede la capacidad visual del cine complementar la capacidad léxica de la etnografía, hay un enorme campo de experimentación cinematográfica que debe ser explorado.<sup>206</sup> Sin embargo, Ruby no da orientaciones sobre la filmación etnográfica. Es prescriptivo en las obligaciones que debe cumplir un etnógrafo sobre el terreno, pero no investiga la forma en que trabaja con la cámara, ni los problemas que encuentra para traducir esas obligaciones al filme. ¿Lo deja en manos de los cineastas? El análisis de Ruby está orientado hacia el producto, piensa en el cine etnográfico como película, no como proceso. Sin embargo, hemos visto la posición reflexiva de Jay Ruby en los modos de representación del cine etnográfico. La libertad de estilo se corresponde con una auto-reflexión por parte del realizador de sus motivaciones personales y la explicitación de la metodología dentro del propio producto cinematográfico. Cómo debe hacerlo el realizador depende de las características de su trabajo.

### **6.2.2. ¿Modifica la cámara el comportamiento?**

Ruby critica a Heider en dos puntos: a) su definición de cine etnográfico, por ser demasiado amplia y llevar a la confusión, ya que la etiqueta "etnografía" se podría aplicar a cualquier tipo de descripción de la actividad humana, y b) el supuesto de que la etnografía puede traducirse a un estilo específico que procede del cine documental y que está basado en el supuesto epistemológico de que es posible registrar el comportamiento humano sin distorsionarlo. Para Ruby, la cuestión del comportamiento modificado o no modificado no tiene relevancia en la investigación antropológica. Formula la cuestión en los siguientes términos: "¿Modifica la presencia de la cámara el comportamiento de las personas filmadas? Aparte del hecho de que no hay forma de responder a esta pregunta, excepto quizás filosóficamente, los etnógrafos tienden a realizarse esta pregunta cuando toman una cámara y no cuando toman un lápiz y un cuaderno de notas. Además, la pregunta se fundamenta en el presupuesto erróneo de que es posible registrar algo llamado comportamiento inmodificado, esto es que la cámara puede registrar acontecimientos de una forma no mediatizada."<sup>207</sup>

Ruby deja así resuelta la cuestión, sin embargo, la analogía entre la cámara y el lápiz puede ir más lejos, y aunque sea una pregunta errónea, nos

---

<sup>206</sup> J. Ruby, op. cit. pág. 106 (crítica al estilo documental propuesto por Heider).

<sup>207</sup> J. Ruby, op. cit. págs. 105-106.

la hacemos y es lícito investigarla.<sup>208</sup> También nos podemos preguntar: ¿Puede el lápiz modificar el comportamiento de las personas descritas? La respuesta es también afirmativa. Las notas que toma el antropólogo con el lápiz pueden intimidar a las personas entre las cuales trabaja. Por ejemplo, durante mi estudio entre los gitanos de Granada, yo iba "a pelo", es decir, sin cuaderno de notas ni lápiz, solo fiándome de mi memoria. En una sociedad donde la escritura es vista con recelo porque se relaciona con el poder que ejerce la mayoría sobre la minoría, la sola presencia de un lápiz puede echar por tierra toda una entrevista. Así sucedió una vez, entre una familia con la cual tenía yo relativa confianza. Decidimos reconstruir su genealogía y les propuse que utilizáramos lápiz y papel para ello. Empezamos con los padres de *ego*, los hermanos y hermanas de la madre y del padre de *ego*. En un momento tuve que parar. Había tocado un punto oscuro y doloroso. Se trataba de una riña en la que había habido sangre y que había supuesto una escisión en el linaje. Estaban nerviosos miraban continuamente el papel, no se atrevían a continuar. Tuve que romper el papel con las anotaciones delante de sus ojos para que se quedaran tranquilos.<sup>209</sup> En otra ocasión y como veremos en estas páginas, mi trabajo de campo se realizaba en un contexto universitario. La cámara de vídeo formaba parte de mi equipo de trabajo y también del equipo de investigación sobre el cuál realizaba mi estudio de campo, y fue gracias a la cámara que puede entrar a formar parte del grupo e introducirme en la investigación de las instituciones políticas.<sup>210</sup>

No damos importancia a un instrumento tan sofisticado como el lápiz y una técnica tan depurada como la escritura o el dibujo porque lo aceptamos como algo corriente y normal. George Catlin, a finales del siglo pasado, se encuentra con los mismos problemas ante sus dibujos que muchos realizadores etnográficos con sus cámaras y que muchos de nosotros ante la imagen fotográfica. En Letters and notes on the manners, customs and conditions of North American Indians expone que quizás nada había sorprendido tanto a aquellas gentes como las operaciones de sus pinceles; reconociendo la semejanza entre las personas dibujadas y los óleos. Esto le valió un lugar de honor en el campamento y se le otorgó la categoría de *gran médico blanco*, un pasaporte para la asistencia a ceremonias y reuniones que de otro modo se le hubiera negado<sup>211</sup>.

---

<sup>208</sup> La formulación de esta pregunta es recurrente en el cine etnográfico y se relaciona con entender el cine como una forma de registro neutral, exacto, auténtico y bastante completo de la realidad física y por extensión, del mundo social. Ruby expone con simplicidad lo absurdo que nos parece una pregunta así cuando la dirigimos hacia otro instrumento como un lápiz. Sin embargo, Alexander Austruc reclamó una nueva era para el cine, identificada como la era de la cámara-lápiz (*caméra-stylo*), en la que la cámara será una forma de escritura tan flexible y sutil como el lenguaje escrito. Excepto Eisenstein, ningún teórico anterior del cine lo había concebido como un medio intelectual que pudiera expresar conceptos abstractos. (Ver Mónaco, op. cit. pág. 331). La cámara-lápiz es el término que utilizará también Jean Rouch para expresar como ve su instrumento de trabajo. Para él supone no mitificar la cámara a la vez que introduce la idea de que la cámara es un instrumento del pensamiento.

<sup>209</sup> El lápiz fue en este episodio un aliado desafortunado en ese momento de mi investigación y enfrió mis relaciones con aquella familia, pero ahora, esta anécdota es significativa para la hipótesis que planteo sobre la cultura gitana tradicional y cobra un nuevo interés y me permite reflexionar sobre la "invisibilidad" de la herramienta de trabajo. Ver Elisenda Ardévol, Antropología urbana de los gitanos de Granada, un estudio desde la antropología aplicada al trabajo social, Ayuntamiento de Granada, 1987.

<sup>210</sup> Ver en esta misma obra, la parte cuarta, Etnografía de un aprendizaje.

<sup>211</sup> George Catlin, Letters and notes on the manners customs, and conditions of North American Indians (2 vol.), vol 1,

Sin embargo, su capacidad para pintar al óleo a los grandes hombres del poblado también le valió la desconfianza de algunos. Su medicina era demasiado peligrosa, ya que para hacer un retrato así, debía sustraer del original algo de su existencia y, por tanto, era una operación destructiva. Ocasionalmente el debilitamiento de las personas dibujadas, y quizás, al seguir vivas en las pinturas, no pudieran descansar después de su muerte. Aunque la mayoría comprendió finalmente la naturaleza de la ilusión, otros no atendieron a razones, diciendo que lo que ellos veían con sus propios ojos era prueba suficiente, y que antes creerían en sus ojos que en miles de lenguas que afirmaran lo contrario.<sup>212</sup>

La distinción de la imagen filmica y un dibujo no es su mayor perfección en la reproducción de un proceso físico (la fotografía es inferior a la pintura en la reproducción del color) sino la forma en que se ha realizado. El cine satisface nuestro apetito de ilusión por la reproducción mecánica en el acto de filmar, no en el resultado alcanzado. Esta producción de imágenes por medios automáticos ha afectado nuestra forma de ver las imágenes, les da un aura de credibilidad por encima de otras representaciones.<sup>213</sup> Para nosotros, el cine tiene la misma autenticidad que para los mandan las pinturas al óleo de Catlin. Tendemos a aceptar la imagen filmica como un el registro mecánico y como una prueba de mayor credibilidad que la descripción escrita o un dibujo.

Situar la cámara al nivel del lápiz es considerarla como un instrumento más o menos manejable y adaptable a las necesidades de la investigación. La cámara o el lápiz configuran el modo en que se desarrollará el trabajo de campo, así como la propia presencia del investigador. La cámara, no sólo modifica el comportamiento de los sujetos, también el del propio investigador. La cámara es un instrumento neutro en el sentido de que puede utilizarse con distintos objetivos, pero nunca será neutral para las personas representadas ni para el proceso y el resultado de la investigación.<sup>214</sup> El investigador debe saber cuándo puede encender la cámara y cuando no. Una anécdota más. En un trabajo de campo realizado entre una comunidad hebreo-pentecostal en un barrio afroamericano de Los Angeles, la cámara fue bien aceptada por el pastor de la congregación. Se sentía orgulloso de sus feligreses y quería también tener un recuerdo visual de la iglesia antes de ampliarla; así que nos comprometimos a darle parte del material en vídeo. Sin embargo, en un momento álgido de la ceremonia se dirigió hacia mi desde el púlpito: "¡Eli, cierra la cámara, por favor!". Inmediatamente la cerré. Y entonces dijo a sus músicos: "¡Estáis tocando para la cámara y no para Dios!". Después de reprenderlos severamente, me dio permiso para seguir grabando.<sup>215</sup>

La cámara modifica el comportamiento del sujeto, pero esto no le resta

---

Dover Publications, 1973 (1841), págs. 105-106.

<sup>212</sup> G. Catlin, op. cit. pág. 10.

<sup>213</sup> André Bazin, *¿What is Cinema?*, op. cit. pág. 13.

<sup>214</sup> En el campo de la antropología aplicada al trabajo social, el vídeo puede ser un buen instrumento de trabajo y una forma de implicar a la comunidad en una investigación o en un proceso de desarrollo comunitario. La utilización de la cámara también supone un comportamiento ético del investigador, como en cualquier otra metodología de investigación en ciencias sociales. Ver, por ejemplo, L. Gross, J.S. Katz y J. Ruby, ed. *Image Ethics. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and Television*, Oxford University Press, 1988.

<sup>215</sup> Elisenda Ardévol & Simon Schorno, *Communitas Experience* (1991).

valor. Al contrario, tener información sobre lo que hemos podido grabar y lo que no se nos ha permitido y relacionarlo con las pautas culturales de la comunidad estudiada nos puede dar muy buenas pistas. La cámara, como el lápiz es un instrumento del pensamiento, sin embargo, los procesos que mueven la cámara o el lápiz no son idénticos y el tipo de transformación de la información tampoco. La cámara modifica el procedimiento de trabajo del investigador en el campo y después del trabajo de campo.

### **6.2.3. Los criterios para distinguir una etnografía**

Entender la etnografía como texto nos lleva a aceptar que la etnografía es un estilo o un grupo de estilos relacionados de presentación científica y que los etnógrafos toman decisiones sintácticas o léxicas sobre un modelo tácito aprendido que les permite ser hablantes nativos en varios códigos lingüísticos derivados de la práctica antropológica. Para Ruby es esencial contar con una serie de asunciones explícitas sobre lo que constituye la etnografía antes de que sea posible evaluar un filme como etnográfico. Una etnografía escrita o filmica debe contener los siguientes elementos: Descripción holística de una cultura o de elementos de una cultura, una teoría de la cultura -implícita o explícita-, una metodología explícita sobre el proceso de elaboración de datos y un lenguaje especializado que enlace con la tradición de la disciplina.

*Criterios de presentación etnográfica según Jay Ruby:*

- a) *Descripción holística* de una cultura o de algunos elementos definibles de una cultura. Este aspecto puede ser compartido con un gran número de trabajos no etnográficos. Concretamente, la mayor parte de los productos de la tradición realista en las artes, algunas de ellas muy detalladas y útiles para la antropología. Especialmente el realismo nace del mismo propósito y necesidades que hicieron posible el desarrollo de la antropología en la cultura occidental.
- b) *Teoría de la cultura*: La descripción debe estar informada por una teoría de la cultura, implícita o explícitamente. Ningún antropólogo se interesa o puede pretender realizar una descripción pura. Todo etnógrafo tiene una teoría de la cultura que determina la forma en que percibe y recoge los datos, organizándolos de determinada forma. Además deben preocuparse por la adecuación de los modelos y de las teorías que emplean. Los periodistas o cineastas pueden utilizar modelos de la cultura popular o de la antropología, pero pueden hacerlo de forma fragmentaria y no tienen la obligación o la necesidad de justificarlos o de someterlos a prueba. Pueden manejarlos como su intuición les dicte, consciente o inconscientemente. La teoría que asuma un etnógrafo le conducirá a filmar o seleccionar ciertos elementos y no otros, editarlos de forma que responda a una articulación concreta y coherente de su argumentación, de forma que la audiencia la pueda interpretar y valorar.
- c) *Metodología*: Debe contener proposiciones que expongan la metodología del autor. Para ser considerada científica, una etnografía debe contener una

descripción explícita de la metodología empleada para recoger, analizar y organizar los datos para su presentación. Los periodistas o realizadores no están sujetos estas limitaciones y, si lo hacen, no deben defender su obra sobre la base de sus méritos científicos

d) *Terminología*: Debe utilizar el lenguaje distintivo de la antropología; un léxico específico. Esta es la característica que distingue con más precisión la etnografía escrita de otras obras. Los antropólogos utilizan distintos códigos lingüísticos desarrollados en la tradición disciplinaria y pueden distinguir los trabajos que utilizan algunos elementos del código o parte del léxico pero que no son producto de una intencionalidad antropológica.

Si examinamos el conjunto de documentales etiquetados como etnográficos a la luz de estos criterios veremos que estas producciones, en el mejor de los casos, son descriptivos en su intención, solo a veces están informados por una teoría que se expresa en la organización de las imágenes, tienden a no explicitar la metodología -ni en el film ni por escrito- y emplean un léxico antropológico hablado pero no un léxico visual especializado. En general, las películas más comunmente consideradas como etnográficas son producciones sobre culturas no occidentales o "exóticas" -los documentales urbanos se etiquetan como sociológicos-, que emplean las convenciones visuales y sonoras del cine documental y tienden a apoyarse en la narración o en textos escritos para una interpretación antropológica del contenido.

Para Jay Ruby el problema es que la mayoría de los realizadores de cine etnográfico se han adaptado a las convenciones del cine documental realista y han dependido de la etnografía escrita para completar su análisis sin modificar sustancialmente ninguno de los dos modos de presentación.<sup>216</sup> No se ha desarrollado una forma de articular y organizar las imágenes y el sonido de manera que se relacionen estructuralmente y que el resultado sea interpretado inequívocamente como antropológico. No se ha desarrollado un estilo propio de la etnografía filmica equiparable a la entidad que tiene una monografía escrita.

La antropología se relaciona con el cine a tres niveles distintos: 1) las películas pueden estudiarse como artefactos culturales, 2) Se puede utilizar la técnica cinematográfica para investigar sobre el comportamiento humano, sin necesidad de editar el filme. 3) Se pueden realizar películas cuyo objetivo sea la comunicación de descripciones etnográficas sobre la cultura.<sup>217</sup> En este último caso, el antropólogo debe encontrar su propio estilo de filmación y edición de la imagen y el sonido, sin necesidad de doblegarse a las convenciones del género documental.

Resumiendo, la mayor parte de las producciones en cine etnográfico tratan sobre antropología, pero no son productos antropológicos. Jay Ruby toma esta distinción de J. L. Godard sobre el cine radical: hay películas sobre la revolución y películas revolucionarias. Para conseguir este objetivo Ruby

---

<sup>216</sup> A excepción de Jean Rouch -en *Chronique d'un été*-, Don Rundstrom -en *The Path*- y Tim Asch -en *The Ax Fight*- señalo estos ejemplos ya que nos indican el tipo de films que considera Ruby que han "roto" las convenciones del documental para crear un estilo propio.

<sup>217</sup> Jay Ruby, "Ethnographic Film", pág. 1 (manuscrito cedido amablemente por el propio autor).

propone, en primer lugar, la traducción de las teorías antropológicas de la cultura a teorías cinematográficas, lo cual proporcionará a los cineastas instrumentos conceptuales para la organización y articulación de imágenes y sonido. En segundo lugar, propone la descripción de una metodología que se seguirá lógicamente una vez se haya conseguido esta traducción.<sup>218</sup>

#### 6.2.4 ¿Cine antropológico o cine etnográfico?

Desde otra perspectiva, Jack R. Rollwagen critica la orientación cinematográfica en el análisis del cine etnográfico y hace una llamada de atención a la confusión entre la disciplina antropológica y su objeto de estudio. Rollwagen, en su artículo "El rol de la teoría antropológica en el cine etnográfico"<sup>219</sup> argumenta la necesidad de una mayor implicación de los antropólogos en el análisis y producción de documentales cuya intención es mostrar formas de vida de sociedades distintas a las del propio productor y poco conocidas por la audiencia a quien están dirigidas.<sup>220</sup>

Para Rollwagen, las grandes corrientes del cine etnográfico se diferencian entre sí por los métodos de producción y por problemas planteados desde la cinematografía más que por cuestiones relevantes para la antropología. En primer lugar señala que en el llamado incorrectamente cine etnográfico hay una confusión entre la temática del filme y el objeto de estudio de la antropología. Hay producciones que se denominan etnográficas (escritas y filmicas) porque tratan temas sobre los que también trata la antropología, no por su orientación teórica y metodológica. Dentro de este primer grupo incluye películas como *Nanook of the North* de Flaherty y publicaciones como las de MacDougall, Asch o Marshall, que no son antropólogos de profesión, sino que han llegado a la antropología a través del cine. Su posición es indudablemente muy dura:

*"Es evidente que muchos cineastas y escritores sobre cine 'etnográfico' conciben sus esfuerzos como lo hacen porque han llegado a la conclusión de que el cine 'etnográfico' se refiere al tipo de temática sobre la que tratan y no a la aproximación disciplinaria sobre esa temática. Sería una imprudencia que un antropólogo interesado en hacer cine o en escribir sobre cine escogiera como modelos a estos autores. La fuerza que la antropología debe aportar al cine y a los escritos sobre cine es el marco de la disciplina antropológica mismo en todas sus manifestaciones, dentro del cual el aspecto filmado sea tratado de una forma antropológicamente válida."*<sup>221</sup>

---

<sup>218</sup> J. Ruby, op. cit. págs. 108-109.

<sup>219</sup> Jack R. Rollwagen, "The Role of Anthropological Theory in 'Ethnographic Filmmaking'", en Anthropological Filmmaking, J.R. Rollwagen, ed. Harwood Academic Publishers, 1988.

<sup>220</sup> Antropólogo y profesor de la Universidad de Nueva York especializado en antropología urbana y colaborador en la producción de varios films etnográficos, es editor de Anthropological Filmmaking, Harwood Academic Publishers, 1988, entre cuyos artículos se encuentra el citado.

<sup>221</sup> Jack Rollwagen, "The Role of Anthropological Theory in 'Ethnographic' Filmmaking", op. cit. pág. 290.

El marco disciplinario del cine documental es muy distinto al de la antropología, pero los antropólogos han sido acríticos en sus análisis del marco teórico que han aportado los realizadores cinematográficos a la discusión sobre la producción visual "etnográfica". El tema central en el debate sobre cine documental parece ser el de "cómo captar la realidad", más que la cuestión sobre cómo debe abordarse esta pretendida "realidad" para ser filmada. Para este autor, encontramos esta confusión en la misma definición de cine documental dada en 1948 por la Unión Mundial de Realizadores de Cine Documental:

*"Todos los métodos de registrar en celuloide cualquier aspecto de la realidad interpretada por filmación directa o por reconstrucción sincera y justificable, que apele a la razón y a la emoción con el propósito de estimular el deseo y la voluntad de ahondar en el conocimiento humano y en el entendimiento de los problemas y sus posibles soluciones en las esferas económicas, culturales y de las relaciones humanas (...) el documental es simplemente antropología en cine".*<sup>222</sup>

Rollwagen realiza un cambio de orientación respecto a Ruby y Heider, ya que propone que la reflexión sobre el cine etnográfico debe extenderse al marco general de la disciplina antropológica. El centro no es la etnografía sino el marco teórico de la antropología. La distinción entre objeto teórico y temática abordada debe estar clara, lo mismo que la distinción entre los métodos de observación y la observación directa de los fenómenos culturales y sociales.<sup>223</sup> Entiendo que este autor apunta al marco conceptual desarrollado desde la antropología para aproximarnos a la experiencia. Cuando nos aproximamos a una cultura, sabemos que la cultura *en sí* no existe, sino que es una abstracción con la que operamos para analizar otro tipo de abstracciones llamadas fenómenos culturales que, traducido al sentido común, pueden ser peleas de gallos, entierros, fiestas populares como la matanza del cerdo, partidos de fútbol o debates en el Parlamento. En segundo lugar, apunta a que el cine antropológico puede también contener otro tipo de información que la descripción global de una cultura, puede proponerse filmar, por ejemplo, el propio proceso de investigación. En tercer lugar, propone un marco teórico desde el cual abordar la filmación antropológica, distinguiéndola así del mal llamado cine etnográfico.

Su posición se muestra intransigente con los realizadores cinematográficos. Insiste en delimitar las películas etnográficas -realizadas desde el cine documental-, de las antropológicas -realizadas por antropólogos-, ya que de lo contrario, no existiría ninguna diferencia entre un film orientado

---

<sup>222</sup> Robert Edmonds, *Anthropology on Film: A Philosophy of People and Art*, Pflaum Publishing Company, 1974. págs.12-15.

<sup>223</sup> Asumiendo la posición de Rollwagen, entiendo que todo filme nos habla de la cultura que lo produce, pero esto no quiere decir que todas las películas sean etnográficas, porque entonces, todas las novelas serían etnografías y, en definitiva, todas las formas de expresión cultural. No se puede confundir el objeto de análisis con el análisis mismo, la descripción de una realidad social con la realidad misma. La biología puede tener como objeto de estudio a las ballenas, pero no se puede decir que las ballenas sean biológicas. El problema, en ciencias sociales, es que nos auto-definimos y las auto-definiciones se incorporan a la forma en que entendemos nuestras relaciones sociales, de forma que el concepto empleado para definir la realidad social o cultural puede llegar a constituirlo. Me remito a Charles Taylor, "Self-interpreting animals" en *Human agency and language*, Cambridge University Press, 1985.

antropológicamente del que no lo está. De ahí a suponer que no hace falta una formación en antropología para analizar la realidad social y cultural solo hay un paso. Me parece razonado su temor. No obstante, quisiera matizar este punto. Creo que Rollwagen no defiende la formación en antropología por una cuestión meramente académica, de control disciplinario. Apunta a la comprensión intercultural y cuestiona la técnica cinematográfica como lenguaje universal y como registro mecánico.

### **6.2.5. La comprensión intercultural**

Timothy Asch y otros realizadores del cine documental -especialmente el modelo observacional y participativo- buscan representar "la estructura de los acontecimientos tal y como son interpretados por sus participantes"<sup>224</sup>, pero no indican cómo un espectador de una cultura distinta puede comprender los acontecimientos que se producen en otro modelo cultural de cuyos sistema de valores, conocimientos, estructuras emocionales y prácticas sociales no tienen referencia, simplemente observando como testigo ocular privilegiado la filmación de esos acontecimientos supuestamente tal y como sucedieron delante de la cámara. La respuesta implícita es que, para el etnocineasta, la observación de campo es suficiente para que se le revelen las estructuras de esa "realidad", de la misma manera que la observación del filme (tal y como lo estructura el director) es suficiente para que se revele al espectador la naturaleza de los acontecimientos proyectados en la pantalla.

El peligro que ve Rollwagen en el cine observacional es que se fundamenta en la creencia de que la cámara capta con fidelidad las estructuras culturales nativas, sin necesidad de otros requisitos que la sensibilidad del realizador y su empatía para dejarse llevar por la naturaleza del propio proceso filmado. De ello se deducen tres cosas. Por una parte, esta posición epistemológica libra al cineasta de tener que preocuparse por sus gafas y ojeras teóricas y por su propio bagaje cultural. En segundo lugar, supone que un acontecimiento social y cultural es auto-evidente e independientemente del contexto (intra o intercultural); y, por último, establece que la única medida para valorar un filme etnográfico es que las personas filmadas se identifiquen con él y lo acepten como una representación válida de su cultura.

Siguiendo este razonamiento, pero haciendo una interpretación propia, veo que, en primer lugar, podemos llegar fácilmente a la conclusión de que el mejor cine etnográfico es aquel que transmite más fielmente las estructuras culturales nativas; no por un estudio, análisis, interpretación o exégesis, sino simplemente porque éstas se plasman en el celuloide como si se tratara de una radiografía. El intento del productor es, en todo caso, reflejarlas lo más honestamente posible en la estructura del filme -el cineasta puede acertar más o menos en el movimiento de la cámara, en la selección de la toma y en la

---

<sup>224</sup> "La aspiración de los documentales etnográficos es preservar en la mente del espectador la estructura de los acontecimientos tal y como son interpretados por sus participantes. (...) Para un cineasta etnográfico, tener éxito es haber comprendido bien a su gente y dejar que la estructura nativa lo guíe en sus esfuerzos". Timothy Asch, John Marshall y Spier, "Ethnographic Film: Structure and Function" en *Annual Review of Anthropology* núm.2, 1973, pág. 179-180.

edición, pero la imagen sigue mostrando la realidad del comportamiento de las gentes filmadas y esta realidad puede ser captada intuitivamente por el espectador-. Como el productor nunca puede llegar a aspirar a ser un nativo más, sus estructuras culturales sesgarán siempre su rodaje y edición de la película, por mucho que se empeñe en evitarlo -el encuadre no será un encuadre verdaderamente "nativo", la edición no responderá como un calco a la estructura narrativa "nativa"-. Entonces, ¿quién mejor que un "nativo", que conoce desde dentro su cultura, para representar con autenticidad a su gente? Esta puede parecer una opción válida cuando miramos una cultura desde fuera o queremos estudiar una película como un producto cultural, pero se muestra insuficiente cuando, por ejemplo, volvemos los ojos a nuestra propia sociedad.<sup>225</sup>

Pienso que afirmar que la validez de una representación debe ser juzgada, en última instancia, por los propios nativos es suponer que los nativos forman una unidad coherente; una sola voz. Y en caso de que un nativo nos afirmara con convicción que sí, que habíamos entendido su cultura ¿nos daríamos por satisfechos? Aceptaríamos de buen grado el cumplido, pero seguiríamos investigando. Esta aproximación deja fuera de campo cualquier intento de comprensión, interpretación o explicación de la sociedad o de la cultura fuera de sus propios términos, y en segundo lugar, supone que la validez o no de una descripción dependerá finalmente de los juicios de valor individuales de los miembros de una colectividad, independientemente del rigor científico de la filmación.

Como conclusión, parece que el conocimiento antropológico no es necesario para la comprensión intercultural. Tampoco el cineasta tiene ningún papel; lo mejor que puede hacer es filmar su propia cultura, ya que así no se expone a una interpretación errónea (y al menos, está en su propio medio). Llevada a su extremo, esta línea de pensamiento propone como única salida que el experto se dedique a enseñar a los nativos la técnica cinematográfica para que ellos realicen sus propias producciones. A enseñarles la técnica, que no el conjunto teórico que ha desarrollado, ya que esto supondría sesgar su pureza cultural, además de prolongar relaciones de dependencia. La intervención del antropólogo, su interpretación de los hechos solo hace que distorsionar la auto-interpretación nativa, es ruido en la comunicación directa entre espectador y sujeto auto-representado. Veamos lo que dice el último Timothy Asch en 1991 cuando se decide a dejara de filmar para entregar las cámaras a los "nativos":

*"Durante décadas, grupos como los yanomamo han sido representados por los extranjeros. Académicos, cineastas y turistas han visitado a los yanomamo y han vuelto a sus casas en Europa, Asia, América o Caracas para escribir, editar y distribuir información sobre la vida de estas gentes aisladas. Se puede discutir ampliamente sobre la validez de estas representaciones; si una es más exacta que otra o más expoliadora que otra. Pero no cabe duda de que los libros, películas y fotografías de los yanomamo han encontrado una audiencia receptiva. Tampoco se puede discutir el hecho de que estas representaciones no se han realizado por*

---

<sup>225</sup> ¿Quién estaría dispuesto a afirmar que la película *Raza* representa con autenticidad a los españoles? ¿Quién estaría dispuesto a afirmar que la obra de Hugh Thomas no aporta nada a la comprensión de la guerra civil española porque no es un nativo? ¿Pediríamos a Pierre Bonassie que dejara de estudiar la cultura catalana medieval para enseñar a hacer citas bibliográficas a los catalanes? ¿Qué tipo de comprensión estamos buscando por ese camino?

*requerimiento de los yanomamo, sino por otras motivaciones. Ahora se puede conseguir equipo de vídeo relativamente económico para que estos pueblos aislados puedan crear sus propias representaciones de sus vidas y territorios. Queremos iniciar un proyecto para enseñar a los yanomamo a utilizar el video para comunicar sus intereses, preocupaciones y aspectos de su cultura al mundo exterior.(...) será más fácil para personas como los yanomamo, que no tienen una tradición escrita, expresarse a sí mismos y por sí mismos a través del medio visual (...). Para este pueblo, aprender a comunicarse efectivamente mediante la palabra escrita lleva mucho tiempo y su aprendizaje, generalmente adquirido durante la infancia, tiende a desplazarlos fuera de su comunidad e imponer nuevas perspectivas que interfieren con su capacidad para escribir desde la perspectiva de su cultura. Es importante ver si la transferencia de habilidades en la tecnología del vídeo es acompañada por una menor aculturación y si los adultos pueden aprender a utilizar el medio para presentar las preocupaciones de sus comunidades.(...) Ayudarlos a expresarse por sí mismos (...) y asegurar la protección de los derechos de los yanomamo; esto lo podrán hacer mejor si pueden hablar por sí mismos directamente, sin la necesidad de brokers culturales".<sup>226</sup>*

Timothy Asch supone que la comprensión intercultural es posible a través del cine mediante una extraña paradoja, ¿Cómo pueden, sin estar aculturados, transmitir al mundo exterior sus preocupaciones y problemas? y ¿por qué motivo necesitan hacerlo, si son una "comunidad aislada"? ¿Cómo pueden ser entendidos? y, si son entendidos, ¿Cómo lo han conseguido? La posibilidad de imprimir en el film las estructuras culturales nativas puras y que éstas serán comprendidas intuitivamente por una audiencia que las ignora -y que el film se las revelará- apunta también a sostener la extraña hipótesis de que el cine es un lenguaje universal, pero a la vez particular y específico (como si todo el mundo pudiera usar el español para hablar inglés?).

Hace falta reformular este punto, además de que la pretensión de "comunidad aislada" no se puede sostener.

Si bien puede afirmarse que la comprensión de las diferencias culturales desde la antropología no es la única posible y que se puede llegar a la experiencia de otra cultura por aprendizaje (aculturación) o por medios como los artísticos (literatura, cine, pintura, fotografía), cabe considerar la antropología como una disciplina que ofrece un marco teórico de comparación intercultural lo suficientemente complejo y elaborado para intentar proponerse dar cuenta del rango de variaciones y semejanzas existente entre los sistemas culturales por vías racionales, aunque diste mucho de conseguirlo.

El antropólogo no es necesariamente un "broker cultural" aunque a veces le ha tocado representar ese papel o se ha comprometido voluntariamente a asumirlo por razones éticas, políticas, humanitarias o laborales. La definición de cine etnográfico como aquel que pretende transmitir una realidad cultural a una audiencia que la desconoce y pensar que el trabajo del antropólogo es traducir una cultura a otra, pueden llevar a conclusiones del tipo de las propuestas por Asch. Pero es necesario aclarar que su función no es la de traductor o intérprete más o menos oficial, representante de la

---

<sup>226</sup> Comunicación de Timothy Asch a los estudiantes y profesores de antropología de USC de su proyecto para sugerencias y aportaciones. Enero-mayo, 1991.

administración o representante de los administrados, aunque pueda hacerlo y ser útil que lo haga.

Sin embargo, es cierto que en algunos escritos se utiliza la metáfora de la traducción para explicar la tarea del antropólogo. Heider y Rollwagen plantean de distinto modo la idea de que la antropología traduce los términos de una cultura a otra. Si leemos bien a Rollwagen en su exposición sobre los términos *emic/etic*, nos parece más bien que lo que hace el antropólogo es construir un lenguaje artificial para comunicar relaciones sobre las relaciones. Es la misma idea de Ruby cuando habla de los códigos lingüísticos de la antropología. Con la investigación empírica, el antropólogo o la antropóloga no intentan "traducir" una cultura a otra, sino construir un modelo explicativo de los fenómenos culturales. No es una traducción literal, sino una interpretación que pretende llegar a una comprensión de la variabilidad cultural a partir de determinadas elaboraciones e instrumentos conceptuales. Si llevamos la comparación al terreno de la literatura, el antropólogo no traduce una cultura a otra como se traduce una novela de un idioma a otro, sino que realiza un análisis de la novela -produce algo así como un ensayo-, aunque para realizar este trabajo es necesario que comprenda el lenguaje en que esta escrita.

Aunque parezca una perogrullada tengo que decir aquí que no necesitamos de grandes teorías antropológicas para comunicarnos con personas que pertenecen a un marco cultural distinto al nuestro. Cualquier persona que haya viajado con curiosidad e interés por comprender otros pueblos y otras gentes lo sabe bien por la experiencia.<sup>227</sup> Además, podemos aprender nuevos códigos culturales con relativa facilidad, solo es cuestión de proponérselo -como para aprender un idioma no necesitamos saber lingüística. También sabemos, por experiencia, que las relaciones interculturales no son una balsa de aceite y quienes hemos trabajado en medios interculturales hemos observado que la incomunicación puede llegar a situaciones conflictivas.<sup>228</sup> La antropología puede contribuir a mejorar los sistemas de comunicación interculturales, pero su problema está en comprender cómo nos comunicamos interculturalmente y en cómo comunicamos esta comprensión intercultural a otros. Por ejemplo, yo creo entender bien a los gitanos y tengo amigos entre ellos como también sé que otros gitanos no me miran con tan buenos ojos. Pero explicar a otros lo que es ser gitano con las mismas palabras que ellos, no sé si podría hacerlo, ni qué sentido tendría. Profundizar en la identidad gitana es descubrir patrones de comportamiento, relaciones entre prácticas y creencias de las que posiblemente, ni ellos mismos se han dado cuenta. Esto es, a mi ver, enriquecer la cultura gitana; ampliar la visión a partir de la comprensión de sus estructuras, mostrando sus contradicciones y tendencias. Esto es lo que

---

<sup>227</sup> Lo importante no es el grado de profundidad con la que se conoce una cultura, sino cómo la conocemos, cómo nos aproximamos a ella, desde donde la miramos, con qué instrumentos conceptuales y técnicos contamos y con qué objetivos establecemos la relación. Nuestra cultura puede ser opaca para nosotros aunque vivamos en ella. La antropología no sólo ofrece instrumentos conceptuales para conocer cómo conocemos, sino también un camino para desarrollar nuestra mirada, ampliarla y corregirla; uno de estos caminos es el trabajo de campo sobre la base de la propia reflexión sobre nuestros presupuestos culturales.

<sup>228</sup> Diría, como hipótesis de trabajo, que el problema de comunicación no está en que no seamos capaces de aprender otros códigos culturales, sino en los códigos de identificación, protección, desinformación y cifraje que cada grupo cultural elabora para mantener una relativa autonomía.

puede ofrecer la antropología a la comprensión intercultural.

Se ha criticado a la antropología por imponer una ideología dominante y colonial, pero no se ha estudiado el papel del relativismo cultural en la flexibilización de las relaciones interétnicas. Es importante que, en nuestra sociedad, el gitano pueda acceder a los medios de comunicación y hablar con su propia voz y personalmente, creo que la antropología está relacionada con este cambio social. Sin embargo, también pienso que la antropología exige un movimiento reflexivo, relacionar los cambios sociales con la transformación de las pautas culturales y elaborar hipótesis sobre esta dinámica. Es significativo que los grupos étnicos minoritarios accedan a los medios de comunicación, pero esto no supone necesariamente que el antropólogo o la antropóloga, perteneciente o no a ese grupo, deje de utilizar la cámara o de investigar sobre la cultura.<sup>229</sup>

La forma en que establecemos la comunicación intercultural depende de estrategias colectivas. Desconocemos en gran parte el peso de la comprensión colectiva en la experiencia personal de cada uno. Pensamos que nuestros pensamientos son nuestros porque se producen en el interior de nuestro cerebro. La antropología, como la psicología o la sociología, demuestra lo equivocados que estamos. La antropología no tiene el monopolio de la comprensión intercultural, un camino certero para desnudar nuestro conocimiento de estereotipos y prejuicios para finalmente "ver al otro tal como es". Ni lo pretende. La antropología, bajo la hipótesis de que nos movemos dentro de contextos culturales distintos, propone en todo caso formas de acceder al estudio sobre cómo tiene lugar la comprensión intercultural, qué pautas sigue y qué la hace posible.

La distinción entre "nosotros" y "los otros" lleva a la antropología a un callejón sin salida y reduce la comparación intercultural a un esquema polarizado. Para aclarar este punto Rollwagen recurre a la distinción entre *emic* y *etic*, que hace referencia a dos modos de aproximarse a un sistema cultural desde la antropología. No se puede confundir la aproximación metodológica *emic* a un sistema cultural con el sistema cultural mismo. La aproximación *emic* supone la descripción del sistema cultural estudiado a partir del modo en que lo entienden los nativos. La mirada *etic* trata de analizar el sistema cultural a partir de las herramientas conceptuales elaboradas desde la propia disciplina.

Esta distinción entre *emic* y *etic* fue propuesta por Pike<sup>230</sup> siguiendo la

---

<sup>229</sup> Cuando un gitano explica por radio o por televisión a una audiencia paya (no gitana) lo que es ser gitano, podemos considerar que se está auto-representando y que esta representación es más auténtica que cualquier descripción etnográfica. La búsqueda de la "autenticidad" ha llevado a algunos antropólogos a rechazar todo intento de explicación fuera del marco cultural nativo y a muchos realizadores cinematográficos a entregar las cámaras a los "nativos". Sin embargo, aunque éticamente sea más correcto que los gitanos hablen por sí mismos para defender sus intereses como pueblo y sólo ellos puedan explicarnos como son, el antropólogo necesitará situar este discurso en un contexto cultural más amplio, conocer la posición del gitano que habla en las relaciones de poder intra e interculturales, analizar las relaciones entre minoría y mayoría, preguntarse a quién está representando, qué objetivos persigue. Hay cosas que un gitano no puede decir ante una cámara o un micrófono payo, las relaciones interétnicas no son precisamente fluidas y la interacción colectiva no se corresponde con la relación cara a cara. La auto-representación no nos ayuda por sí misma a comprender mejor las estructuras nativas, aunque nos da información para intentar realizar un modelo sobre pautas culturales; tampoco nos libra fácilmente de estereotipos y prejuicios.

<sup>230</sup> Kenneth L. Pike, language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behaviour, The Hague, Mouton and Company, 1967.

diferencia lingüística entre fonética y fonémica, y reelaborada más tarde por Harris<sup>231</sup>. Rollwagen la utiliza para exponer la diferencia entre la descripción antropológica desde un punto de vista emic de un sistema cultural y la forma en que este sistema cultural se auto-define. Citando a Pike:

*"El punto de vista etic estudia el comportamiento desde fuera de un sistema particular, como una aproximación inicial esencial a un sistema desconocido. El punto de vista emic resulta del estudio del comportamiento desde dentro del sistema.(...) Los datos etic permiten un acceso al sistema, el punto inicial del análisis. Esta primera aproximación nos proporciona resultados provisionales, unidades de tanteo. El análisis final o presentación, no obstante, debe darse en unidades emic. En el análisis total, la descripción etic es refinada gradualmente, y, al final -en principio, pero quizás jamás en la práctica- reemplazada por una totalmente emic"*<sup>232</sup>.

Para Rollwagen, la posición de Pike valora los datos emic sobre los etic, además de no diferenciar entre distintos tipos de aproximación etic. Devalúa por igual el punto de vista científico del que no lo es por el hecho de que ambos se han originado fuera del sistema cultural considerado. La redefinición de Harris considera que ambas perspectivas son importantes para la antropología, aunque de distinto valor. Harris distingue como etic la aproximación científica. De este modo, un realizador que se enfrenta a la filmación de una cultura sin una formación en antropología, es un representante de un sistema emic que evalúa las acciones de personas pertenecientes a otro sistema emic a través de la perspectiva emic de su propio sistema, y por tanto, de una forma etnocéntrica<sup>233</sup>. Según Harris:

*"Las proposiciones emic se refieren a sistemas lógico-empíricos cuyas distinciones fenomenológicas o "cosas" son construidas a partir de contrastes y discriminaciones significativas, que tienen sentido, reales, verdaderas o de alguna manera consideradas como apropiadas por los actores mismos. Una proposición emic puede ser falsada si se puede demostrar que contradice el cálculo cognitivo por el cual los actores informados juzgan estas entidades como semejantes o diferentes, reales, significativas, con sentido o de alguna otra forma como apropiadas o aceptables.(...) Las proposiciones etic dependen de distinciones fenoménicas consideradas adecuadas por la comunidad de observadores científicos. Las proposiciones etic no pueden ser falsadas a partir de su correspondencia con las nociones de los actores sobre lo que es significativo, real, con sentido o apropiado. Las proposiciones etic son verificadas cuando varios observadores independientes, utilizando operaciones similares concuerdan en que un hecho dado ha ocurrido. Una etnografía realizada de acuerdo con los principios etic es, pues, un corpus de predicciones sobre el comportamiento de clases de individuos. Los fallos predictivos de ese corpus requieren la reformulación de las*

---

<sup>231</sup> Marvin Harris, "History and Significance of the Emic/Etic Distinction. Annual Review of Anthropology, 1976, págs. 329-350.

<sup>232</sup> Kenneth L. Pike, Lenguaje in Relation to a Unified Theory of Structure of Human Behavior, Mouton, 1967, págs. 37-39, citado por Rollwagen, op. cit. pág. 296.

<sup>233</sup> J. Rollwagen, op. cit. pág. 297-298.

*probabilidades o de la descripción en su conjunto.*"<sup>234</sup>

Lo que hace la aproximación emic es considerar las auto-definiciones de los actores como la base a partir de la cual elaborar un modelo sobre un sistema cultural, mientras que la aproximación etic parte de modelos o conceptos *a priori* -elaborados en la disciplina a través de la investigación en otros sistemas- para intentar explicar un sistema cultural dado. Ambas construcciones son etic, aunque la primera tratará sobre términos emic y deberá valorarse en función de las categorías internas del sistema, mientras que la perspectiva etic supone la construcción de términos etic y deberá valorarse en función de la construcción teórica en antropología. En este sentido, emic y etic son dos orientaciones metodológicas fundadas en la teoría antropológica y, por tanto, ambas son analíticas.

Dejando de lado la polémica sobre Pike y Harris, para Rollwagen, el trabajo de campo que siga una aproximación emic se centrará en la explicitación del sistema cultural tal y como lo entienden los participantes y la selección del material filmico y su presentación estará enfocada sobre el comportamiento -tanto verbal como gestual, espacial, etc. Por el contrario, un trabajo de campo que siga la propuesta emic/etic de Harris se orientará hacia los temas señalados como importantes y significativos tanto por la comunidad estudiada como por el antropólogo. La selección del material para la filmación y el modo en que se realice contendrá aquellas diferencias consideradas como importantes y significativas por los participantes que son objeto de la investigación y las distinciones consideradas como significativas e importantes para el antropólogo, según el marco teórico trazado para su investigación<sup>235</sup>.

#### **6.2.6. Las bases teóricas para una etnografía filmica**

Rollwagen propone un marco general conceptual que sirva de base para la filmación etnográfica. El cine antropológico debe fundarse en el corpus teórico de la disciplina, pero debe permitir una gran variedad de aproximaciones cinematográficas y contener distintas orientaciones para dar cabida a distintas formas de filmar, propósitos y audiencias:

*"Un marco general para la antropología visual debe destacar aquellos aspectos fundamentales de la disciplina en la actualidad: La concepción de sistema cultural en el estudio de los seres humanos, la aproximación holística a los sistemas culturales, la perspectiva comparativa, el estudio de casos y la aproximación emic/etic. Este marco es lo suficientemente amplio para permitir una gran variedad de orientaciones y de temas, pero necesita la teoría y el conocimiento antropológico para su aplicación a la producción audiovisual"*<sup>236</sup>.

En definitiva, se trata de establecer un marco teórico para la filmación

---

<sup>234</sup> M. Harris, The Rise of Anthropological Theory: a History of Theories of Culture, 1968, págs. 571-575, citado por Rollwagen, op. cit. pág. 297.

<sup>235</sup> J. Rollwagen, op. cit. pág. 298.

<sup>236</sup> J. Rollwagen, op. cit. pág. 300.

antropológica, mientras que tanto Heider como Ruby proponían criterios teóricos para la descripción etnográfica. Hemos visto, en primer lugar, un análisis del cine etnográfico a partir de los elementos que debe contener una etnografía -Heider-, la elaboración de unos criterios básicos para distinguir una película etnográfica de la que no lo es -Ruby- y a continuación, Rollwagen propone una orientación teórica a la filmación etnográfica y denominar este tipo de producciones como cine antropológico para distinguirlo del cine documental etnográfico.

*Elementos teóricos para la filmación etnográfica, según J. Rollwagen:*

a) *Los sistemas culturales:* El concepto de sistema cultural o pauta cultural está en el núcleo de nuestra disciplina. El modelo tradicional en antropología para el estudio del ser humano ha sido el de sociedad aislada y a pequeña escala, en la que se suponía que la totalidad de individuos compartían una cultura homogénea. Pero las investigaciones más recientes han cuestionado este modelo y su validez como modelo general. Se considera que los seres humanos participan de distintos sistemas culturales que influyen de distintas formas en su comportamiento. Una investigación concreta se centra en un sistema cultural y su relación con otros sistemas significativos para este. El concepto de modificación adaptativa a través de la elaboración cultural da razón del mecanismo de cambio cultural. La elección de la temática de la filmación debe realizarse en función de este primer supuesto de la antropología.

b) *La aproximación holística:* Permite estudiar cualquier comportamiento individual dentro de un sistema cultural en el contexto de otras formas de comportamiento dentro de ese mismo sistema. A pesar de que el concepto holístico es normalmente utilizado para referirse a los sistemas culturales a nivel de sociedades, la creciente integración de sistemas a escala mundial señalan la necesidad de considerar una aproximación holística a todos los niveles, incluidos los que están por encima y por debajo del nivel que se entiende por sociedad. En el cine antropológico supone dos cosas. En primer lugar, no es suficiente la colaboración "parcial" del antropólogo como asesor en el guión o colaborador durante la filmación. Un film antropológico supone una conceptualización de la totalidad en el comportamiento registrado en el film y por tanto la implicación del antropólogo en todas las fases del proyecto. En segundo lugar, si se pretende que una audiencia empiece a comprender el significado de un aspecto u otro de un sistema cultural, el film debe presentar toda la información necesaria para que sea comprendido si necesidad de recurrir a otras fuentes documentales como una etnografía escrita. Si se puede alcanzar algún nivel de comprensión debe ser a través del film por sí mismo.

c) *La perspectiva comparativa:* La visión de un sistema cultural particular emerge del estudio de un amplio rango espacio-temporal de sistemas culturales. La aproximación comparativa es la base sobre la que se construyen los conceptos etic que deben informar los escritos y las producciones audiovisuales antropológicas.

d) *El estudio de casos:* Se considere de forma inductiva o deductivo-inductiva, la antropología se basa en la importancia central del estudio personal (trabajo de campo) de un sistema cultural dentro del marco de referencia de las investigaciones realizadas en otros sistemas culturales. Proporciona el contexto para las elecciones realizadas en el proceso de filmación, supone la explicitación de la metodología en el cine antropológico.

e) *La aproximación emic/etic:* la aplicación de esta doble perspectiva nos orienta

hacia la filmación del comportamiento dentro del marco determinado de lo que se ha derivado etnográficamente que son unidades de sentido para los participantes del sistema cultural elegido, de la misma manera que se interesa por filmar aquel comportamiento que también es una unidad significativa para el realizador.

Para la realización de un cine antropológico no importa el objeto o el estilo de filmación, sino el marco de referencia explícito que orienta la producción de una película:

*"La filmación antropológica debe realizarse después de un intensivo y riguroso trabajo de campo, que a su vez está orientado por una extensa investigación comparativa, incluyendo una selección explícita del marco teórico que se va a utilizar para tratar la temática que se quiere filmar.(...) Esta teoría impregna todas las fases de la investigación, la conceptualización del proyecto, el tema focalizado, la recogida de observaciones, la conducción del análisis y la preparación de los resultados.(...) El estudio científico del fenómeno anterior a la filmación crea un contexto más significativo para la naturaleza específica de la investigación que la posición de la cámara, cuándo se enciende o se apaga, la edición o cualquier otra actividad cinemática (incluyendo la teoría cinematográfica)"<sup>237</sup>.*

El trabajo de campo proporciona el material escrito y audiovisual, pero la naturaleza de la audiencia va a marcar cómo se elabora el film. Un mismo metraje puede servir como materia de investigación y editarlo para distintas audiencias (estudiantes, televisión, expertos, etc.).<sup>238</sup> Rollwagen abre el campo de la cinematografía al conjunto de la actividad antropológica, no limitada a la descripción etnográfica "tradicional" de la antropología sobre una cultura o aspectos culturales. Sin embargo, excluye una interacción entre antropología y cine. Aunque nos dice que el cineasta antropológico debe percibir su filmación como parte integrante de su experiencia en el trabajo de campo, considera que la producción debe realizarse después de un estudio prolongado, y no apunta a ninguna transformación de esta introducción en el propio trabajo de campo ni en el desarrollo de la investigación. Esta integración permite y sugiere diferentes formas de filmar, pero este aspecto apenas recibe su atención.

El cine no aporta ningún elemento, ni teórico ni metodológico a la práctica antropológica. Es un medio para comunicar unos resultados, pero no un medio donde estos resultados se procesan y se configuran. No hay una investigación con la cámara capaz de proporcionar a la antropología otros métodos de análisis. El antropólogo que va a filmar al campo lleva consigo este tipo de bagaje intelectual que hace que su cámara seleccione ciertos encuadres y no otros, pero cómo filmamos etnográficamente es una pregunta que no

---

<sup>237</sup> J. Rollwagen, op. cit. pág. 303.

<sup>238</sup> Ver, más adelante, Etnografía de un aprendizaje, donde el mismo metraje sobre un juicio oral sirve para la investigación sobre las instituciones políticas, para clases de derecho penal y procesal, y para elaborar un informe sobre innovación pedagógica. Parte de este material también ha sido utilizado en la edición de un vídeo sobre el propio proceso de investigación y sobre los distintos tratamientos de la imagen en el marco universitario. Ver E. Ardévol, *Etnografía d'un aprenentatge, un vídeo d'exploració etnogràfica sobre una investigació als tribunals de justícia* (1994).

encuentra respuesta en el texto de Rollwagen. ¿Debe buscarse la respuesta en el análisis de las películas etnográficas o en la anécdota de la filmación en el campo?

### **6.3. Las metáforas del cine etnográfico**

#### **6.3.1. La persecución de una anécdota como dato etnográfico**

Geertz se pregunta qué hacemos cuando hacemos etnografía y responde: escribir<sup>239</sup>. ¿Qué hace el etnógrafo provisto de una cámara? Filmar. Filmar sucede en el campo, en el mismo momento en que tiene lugar el descubrimiento por parte del etnógrafo de una realidad social y cultural que no entiende o que cree haber llegado a entender. Para analizar lo que sucede en el campo, durante la filmación, no basta con analizar las películas en su componente narrativo. Es necesario hacer etnografía textual. Buscar en los escritos sobre la filmación etnográfica aquellos fragmentos que hacen referencia a la propia experiencia del investigador cuando filma. Es en el campo donde se produce la transformación de la experiencia en filme.

Kirsten Hastrup expone una anécdota sobre su propio trabajo de campo en Islandia que ilustra los problemas que tenemos cuando decidimos incorporar una cámara a nuestra investigación. En la granja donde estaba viviendo había una gran expectación por una feria ganadera que tiene lugar a finales de otoño, después de que se ha reunido el ganado disperso por los pastos. Toda la familia discutía mucho antes de la fiesta sobre la elección de los animales que participarían en la exhibición de ganado. Cuando llegó el momento, no fue invitada. Se trataba de una fiesta exclusivamente masculina. Estaba decepcionada y quería asistir. La mujer del granjero lo notó y la acompañó hasta el lugar y, aunque ella no tenía intención de entrar, le dijo a la antropóloga que fuera sola, que no tendría ningún problema:

*"Entré provista de mi cámara fotográfica y mi cuaderno de notas -las expresiones materiales del segundo pensamiento y del tercer ojo del antropólogo-. No había ninguna mujer, había muchos hombres y una gran masa de ganado. El olor era intenso, la luz tenue y la sala llena de sonidos indiscernibles procedentes de más de 120 cabezas de ganado y alrededor de 40 hombres. Un comité iba de rebaño en rebaño sopesando sus impresiones sobre cada animal en términos de su belleza, el tamaño de los cuernos, etc. Se medían distintas partes del cuerpo, pero la medida decisiva -tomada con las manos- era el tamaño y el peso de los testículos del rebaño. El aire estaba impregnado de sexo y me di cuenta de que la exhibición era literariamente y metafóricamente una competición de potencia sexual.(...) Desde la periferia del acontecimiento, procurando pasar desapercibida, tomé fotografías y realicé anotaciones, intentando esforzadamente en parecer un varón honorario.(...) Cuando después vi las fotografías, me desesperé. Mal enfocadas, mal iluminadas, encuadres torcidos que no mostraban nada más que las aburridas espaldas de los hombres y del ganado. Yo tenía la impresión de que estaba haciendo un*

---

<sup>239</sup> Clifford Geertz, La interpretación de las culturas, Gedisa, 1987 (1973). pág. 31.

*registro casi pornográfico de un ritual secreto. Las fotografías no mostraron nada de eso, sino las señas de mi propia inhibición, resultado de mi transgresión de los límites entre categorías de género.*"<sup>240</sup>

Esta experiencia aparentemente frustrante la lleva a considerar que la cámara fotográfica no puede registrar la naturaleza de un acontecimiento. Piensa que probablemente una fotógrafa más buena o un etnógrafo masculino podría haberlo hecho mejor. Nos dice: "La realidad del acontecimiento total se ha transformado en una imagen [mala] de dos dimensiones, un *souvenir*. Para mi, invoca una memoria particular; para otros, la información es muy limitada."<sup>241</sup> Entiende que se puede fotografiar el espacio y los participantes de un ritual, pero no se puede explicar mediante la fotografía los entresijos del ritual y la comprensión que la antropóloga realiza. Es necesario decirlo con palabras. La imagen solo registra lo visible. La etnógrafa pedía a la cámara algo que la cámara no le podía dar, la *descripción densa* que, para la autora, solo es posible mediante el ejercicio de la escritura.

La fotografía, por contraposición y como conclusión, es una descripción plana que solo puede capturar formas; no puede contener significado implícito. En la fotografía, todo el peso está en la forma, a la cual después podemos darle un sentido; en la escritura el sentido se crea a través del texto. Hastrup continúa ofreciendo distintas metáforas para abordar las diferencias entre imagen y palabra, para concluir que la imagen no puede sustituir a la palabra en antropología, sino relacionarse a ella de un modo jerárquico. Hay dos modos de reconocer la alteridad: jerarquía y conflicto, dice citando a Dumont. Desde que el cine y la escritura pueden verse como etnografías alternativas, hay que hacer una elección y ésta es supeditar el cine a la antropología.

Lo que nos interesa de Kirsten Hastrup es, en primer lugar, su aproximación al cine desde una perspectiva distinta a las consideradas hasta ahora, ya que parte de la posición de Geertz y de una teoría interpretativa de la cultura, donde el objetivo no es construir modelos generales o codificar regularidades abstractas, sino hacer posible la descripción densa, siguiendo el modelo de la inferencia clínica y la psicología profunda. La interpretación antropológica supone algo así como trazar la curva de un discurso social y fijarlo de una forma en que pueda ser examinada. La descripción etnográfica es interpretativa, sobre el discurso social y microscópica. No pretende captar lo grande en lo pequeño, como considerar que una aldea norteamericana es representativa de Estados Unidos, sino lo significativo. No estudiamos aldeas, dice Geertz, sino en las aldeas.<sup>242</sup> ¿Cómo enfoca Hastrup la filmación etnográfica desde esta perspectiva?

En segundo lugar, esta autora nos proporciona una pista sobre el papel que juega la cámara fotográfica o la cámara de cine durante el desarrollo del trabajo de campo. Esta autora intenta utilizar la cámara como registro de datos durante la investigación -como prueba empírica-, tema que será abordado en el capítulo quinto. La cámara es el "tercer ojo", pero pretendemos

---

<sup>240</sup> Kirsten Hastrup, "Anthropological visions: some notes on visual and textual authority" en *Film as Ethnography*, Manchester University Press, 1992, pág.9.

<sup>241</sup> Kirsten Hastrup, op. cit. pág.10.

<sup>242</sup> Clifford Geertz, op. cit. pág.33.

que la información que procesa sea independiente del investigador. El etnógrafo, con su cámara a cuestas, forma parte de la trama irrevocablemente y además no conoce de antemano lo que va a suceder; no puede planificar lo que va a filmar. El antropólogo no entra en el campo como un productor cinematográfico que va a hacer una película y se coloca en la mejor posición para un plano general o para un contrapicado. La cámara es una prolongación de su cuerpo. La cámara se enciende y se apaga mientras realiza la observación participante e interactúa con los sujetos.

Siguiendo a Hastrup, la antropología presume una ignorancia previa sobre la cultura examinada.<sup>243</sup> Si la filmación sucede en el momento de la aproximación del etnógrafo al campo, la filmación aportará información sobre la relación del etnógrafo con el medio en el que investiga. La cámara del etnógrafo registra su modo de adaptación al campo. Debemos entonces buscar como procede la filmación etnográfica en el momento en que se realiza, en la anécdota que se cuenta cuando todo ya ha pasado, solo así obtendremos información sobre cómo se filmó y podremos depurar los datos obtenidos por este medio. Pero Hastrup abandona esta línea para centrarse en la comparación alternativa entre imagen y palabra, en cuál de ellas tiene más potencial para la descripción etnográfica. El cine es un instrumento sin potencialidad analítica. Seguimos buscando tomas "buenas" como prueba o evidencia, no tomas buenas porque nos permiten elaborar nuevas hipótesis o descubrir pautas y relaciones.

### **6.3.2. Dudas sobre la textualidad de la imagen**

*"Los etnógrafos siempre definen la realidad en el momento en que la descubren. Es esta continuidad entre el sujeto y el objeto la que marca la construcción del conocimiento antropológico y que debe tomarse en consideración cuando se trate de examinar la diferencia entre formas textuales y visuales de autoría".<sup>244</sup>*

Volvemos a la etnografía como texto. Aunque parte de una orientación teórica muy distinta a la de Heider, la pregunta de Hastrup apunta en la misma dirección: ¿En qué se diferencia la antropología visual de la antropología escrita? ¿La imagen de la palabra? Esta autora asume una relación de igualdad entre imagen fotográfica e imagen filmica para analizar las posibilidades de la imagen para la expresión de la comprensión etnográfica. Considera el cine como imagen en movimiento, sin la incorporación de sonido o palabra, ya que esto supone la consideración del cine como texto y la diferencia entre imagen y palabra se oscurece. Los términos de la comparación se establecen a partir de la distinción entre descripción plana y descripción densa, espacio y lugar, registro y recolección, mapa e itinerario.

*Diferencias entre imagen y texto según Hastrup:*

---

<sup>243</sup> Kirsten Hastrup, op. cit. pág. 20 y pág. 15.

<sup>244</sup> Hastrup, op. cit. pág. 10.

a) *Descripción densa y descripción plana*: Hemos visto ya esta primera diferencia señalada por Hastrup. La primera corresponde al texto escrito, la segunda a la imagen sin palabras. La imagen muestra parte de la realidad, el texto en cambio invoca un tipo particular de realidad. El modo visual está relacionado metonímicamente con la realidad, mientras que el texto descansa sobre la metáfora y la alegoría. La cámara es una extensión de la mirada etnográfica, pero no permite expresar el contexto de lo visto. Puede capturar formas, pero no puede contener significados implícitos.

b) *Espacio y lugar*: Siguiendo a Michel de Certeau<sup>245</sup>, un lugar (*place*) es el orden de distribución y de relaciones entre elementos; una configuración instantánea de posiciones. En contraste, el espacio (*space*) está compuesto por intersecciones entre elementos móviles y es actuado por la conjunción de movimientos desplegados; un espacio es constantemente transformado por contextos sucesivos y no tiene la estabilidad que caracteriza al lugar. La fotografía puede invocar la memoria del espacio para la persona que lo ha experimentado, pero no puede revelar su textura a otras personas sino que permanece como lugar; ni siquiera el cine, con la ilusión del movimiento, puede substraerse al lugar. El paradigma de la visibilidad, la mirada clínica, la ilusión de la absoluta visibilidad del panopti<sup>246</sup> -utilizando la terminología de Foucault y la construcción carcelaria de Bentham-, permea la antropología visual en su persecución de exactitud, veracidad y acceso total a la información a través de la imagen filmica. Ya no es el "yo estuve allí" que analiza Geertz, sino el "yo lo vi" como garantía de autenticidad.<sup>246</sup>

c) *Registro y recolección*: La afirmación de que el cine etnográfico es un registro visual se opone al concepto de recolección de datos como proceso estructurado y selectivo para obtener información. Supone que las imágenes son independientes de la percepciones del observador y que el cine puede ofrecer una base de datos objetiva para la antropología, mientras que la etnografía escrita reconoce que no existe la posibilidad de un registro no mediatizado. Las imágenes cinematográficas son concretas; no hablan por sí mismas, ni pueden señalar si registran un evento único, un elemento frecuente o un caso típico. Considerar el cine como forma de registro o como documentación independiente de la observación y de la investigación supone enfrentarse al problema de la exhaustividad de la descripción y obviar el paso que hay entre experimentar una sociedad y analizar un registro de esa experiencia.

d) *Mapa e itinerario*: La imagen es al texto como el paisaje a una ruta elegida entre una red de caminos. El cine etnográfico representa la cultura como un cuadro vivo, mientras que el itinerario nos ofrece una guía a través del espacio social. El itinerario refleja una cosmología centrada en el ser humano, mientras que el mapa lleva la estampa de la objetividad y de un punto de vista deshumanizado. El mapa no es el territorio, sino la representación de la idea de territorio que tiene quien lo ha realizado.<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, 1988.

<sup>246</sup> Ver C. Geertz, *El antropólogo como autor*, Paidós, 1989 (1987).

<sup>247</sup> Hastrup toma la definición de mapa de Gergory Bateson, sin embargo, no tiene en cuenta que pro la misma, el

El cine etnográfico transmite la diferencia cultural, crea un golfo entre "nosotros" y "el otro" y, por tanto, es etnocéntrico aunque no lo pretenda. No trasciende la diferencia sino que la congela y la reifica. En la fotografía, el espectador y la imagen están fijos; se puede tomar un primer plano pero no se puede trascender la perspectiva central. El cine permite un cambio de perspectiva; la imagen se mueve, pero el espectador permanece fijo. El texto es más flexible, ya que tanto el espectador como el texto no están fijos; hay un cambio constante de ruta y de perspectivas en la construcción del texto y el lector puede variarla, modificar la ruta, crear nuevas imágenes a partir de "darle la vuelta" al texto (revisar, releer, ir hacia atrás, etc.). El filme separa las palabras y las cosas. El texto no ofrece una descripción o una revelación en sí mismo y en lo que dice; sirve para "ver a través de él", lo que dice y lo que no puede decir.

Hastrup entiende el cine como forma de documentación etnográfica y la imagen como independiente del texto y, por tanto, con muy poca utilidad para la investigación antropológica. Hastrup apunta bien al señalar la importancia de mantener una separación entre imagen y texto. Lo que sorprende de su planteamiento es, por una parte, la necesidad de una elección entre texto e imagen y, por otra parte, la incapacidad de la fotografía, del cine y del vídeo para la conceptualización antropológica, cuando ella misma considera que en el trabajo de campo es donde se produce el descubrimiento y la descripción del objeto antropológico, que es donde estas tecnologías visuales podrían aportar elementos teóricos y técnicas metodológicas a la investigación. Texto e imagen están al servicio del pensamiento antropológico y, por tanto, no es necesario tener que establecer una jerarquía entre ambos, sino ver cómo nos son útiles y necesarios.

### **6.3.3. La etnografía experimental va al cine**

Parece ser que el rol de la cámara es marginal también desde una posición interpretativa. En el ejemplo anterior la etnógrafa, escudada tras la cámara, en la periferia, observa. Pero la situación la sobrepasa, su presencia está hasta cierto punto transgrediendo límites, como ella misma reconoce. Su cámara refleja los límites impuestos a su visión, lo que le era permitido ver: hombres de espaldas y ganado anodino, no lo que ella creía ver (la sexualidad masculina desbordante). La cámara la impulsa a centrarse en la transgresión de los límites entre géneros; de otra manera quizás se hubiera centrado solo en la metáfora sexual masculina, no en la exclusión femenina. La cámara es un elemento activo en la investigación y constituye su objeto de observación, pero desprecia sus posibilidades por unas imágenes a las que no encuentra sentido, porque estéticamente no son bellas e intelectualmente piensa que son irrelevantes.

Hastrup desprecia la imagen en el terreno de la investigación, porque no

---

mapa es una construcción humana. Es pensar que el mapa existe independientemente del hombre lo que, a mi ver, "dehumaniza". Ver Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind* Ballentine, 1972. (*Pasos hacia una ecología de la mente*, Ed. Carlose Lohlé, Buenos Aires, 1985.)

le es útil como evidencia (como descripción del acontecimiento en sí). La fotografía no muestra lo que la autora quería mostrar y le descubre en cambio, su transgresión. El problema no estaría en cómo construir una etnografía filmica, sino en cómo aprovechar el cine para el trabajo etnográfico: en la elaboración de datos, en la depuración de hipótesis y en la propia reflexión sobre nuestra identidad teórica. La auto-reflexión que incluimos en nuestras etnografías también debe realizarse sobre nuestras imágenes. Una secuencia no es auto-evidente. Lo que refleja la cámara no es una realidad objetiva, sino nuestra mirada sobre el mundo.

El modo en que tratamos las imágenes nos introduce en una nueva perspectiva del cine etnográfico: el reconocimiento de la imagen como texto. Peter Loizos no ve contradicción entre texto e imagen; el cine etnográfico o la etnografía escrita no son formas aisladas de representación, sino que nos movemos en la intertextualidad<sup>248</sup>. Este autor constata que los antropólogos admitimos con mayor facilidad el filme como prueba empírica cuanto más podamos relacionarlo con otras fuentes de información. Así, una película no tiene porqué ser pensada en sí misma -como un todo cerrado-, sino en relación a otros textos y experiencias.

El cine etnográfico puede ser tratado como documento, sin que esto sugiera que tenga que considerarse imparcial o que presente "toda la verdad y nada más que la verdad" sobre lo que pretende describir. Los documentos suelen ser parciales, fragmentarios, interesados, incompletos, no representativos y distorsionados, pero esto no quiere decir que no sean valiosos para el historiador o para el antropólogo. ¿Porqué negarle al cine su capacidad de registro de canciones, pensamientos, sentimientos, peleas o rituales? ¿El registro de un lamento ante el hermano muerto en un poblado meo por una guerra distante no es acaso un documento etnográfico? El hecho de que esta muestra no esté arropada por información adicional más completa sobre las relaciones entre hermanos en la cultura mao o que este lamento forme parte de un ceremonial más amplio son cuestiones que pueden plantearse desde la antropología, pero ello no invalida la descripción filmica. La descripción total, como el cine total, solo existe como utopía.

En general, los antropólogos y antropólogas se acercan al cine o al vídeo como documentos audiovisuales (pruebas empíricas) o como medios de descripción etnográfica (texto, producto), pero el medio cinematográfico no introduce ninguna modificación en la forma de hacer etnografía. Incluso desde la perspectiva de la llamada antropología post-moderna y de la aceptación del medio audiovisual como forma de expresión válida para la presentación antropológica, se mantiene su posición subordinada. Por ejemplo, Marcus apunta que el montaje cinematográfico ofrece posibilidades de expresión de cuestiones como la polifonía, la fragmentación y la reflexividad que quiere transmitir la nueva etnografía experimental; incluso supone que los objetivos de ésta se podrían conseguir mejor por medio de la expresión cinematográfica y la técnica del montaje que mediante el discurso escrito. El filme etnográfico podría substituir a la etnografía escrita, porque puede expresar mejor los

---

<sup>248</sup> Peter Loizos, "Admissible Evidence? Film in Anthropology" en *Film as Ethnography*, Peter I. Crawford & David Turton, 1992, págs. 50-65.

objetivos de la etnografía experimental.<sup>249</sup>

El cine etnográfico puede recoger las propuestas teóricas de la antropología post-moderna y romper con los cánones descriptivos de la etnografía clásica. El cine también puede suplantar a la palabra escrita en la descripción etnográfica, pero los nuevos medios audiovisuales siguen considerándose como formas de expresión o para la obtención de pruebas empíricas más que como instrumentos de investigación capaces de introducir cambios en la misma práctica etnográfica. La imagen, acompañada de la palabra y la narración puede transmitir el conocimiento antropológico. La etnografía filmica es posible, aún cuando la mayor parte del cine etnográfico no pueda inscribirse dentro de esta categoría. Pero, en todo caso, el cine es un medio de descripción o presentación etnográfica, no introduce ninguna modificación teórica o metodológica.

En vez de preguntarnos si la cámara produce cambios en el comportamiento observado, podemos preguntarnos si introduce una forma distinta de conocer los fenómenos sociales, si modifica nuestra mirada. ¿Cómo entender el cine etnográfico dentro de un sistema más amplio de comunicación visual? ¿Cómo modifica la cámara nuestro propio trabajo de campo? ¿Cómo puede incorporarse como elemento activo en el terreno de la investigación? ¿Qué puede hacer por nosotros?

La cámara por sí misma no sirve a la investigación antropológica, como tampoco sirve por sí mismo un programa estadístico o la propia técnica de la escritura. Cuando analizamos datos tratados por medios estadísticos, de todas las correlaciones posibles entre variables seleccionamos solo aquellas que son significativas para contrastar nuestras hipótesis. Una correlación "por sí misma" no tiene ningún sentido. Cuando estudiamos estadística, se nos advierte que no intentemos cruzar entre sí todas las variables; la pericia del investigador está en saber escoger aquellas correlaciones que son relevantes para su estudio. La filmación realizada en el campo no es válida por sí misma ni todo el material es igualmente significativo. La selección de las secuencias y su análisis en función de los objetivos de la investigación es un ejercicio necesario para la depuración de nuestros datos. Ni sirven todas las tomas, ni podemos pensar que la imagen por sí misma es un dato significativo. Una imagen debe entenderse en el contexto de otras imágenes y en relación al conjunto de la investigación.

## **6.4. Documento etnográfico y etnografía visual**

### **6.4.1. Dos perspectivas para el cine etnográfico**

La práctica cinematográfica en antropología supone una teorización sobre los distintos niveles de análisis cinematográfico en función de los objetivos de la disciplina. Hasta ahora hemos visto, en primer lugar, las formas que toma el cine etnográfico desde el punto de vista de los modos de representación y de las relaciones de producción entre antropólogo, cineasta y

---

<sup>249</sup> Geroge E. Marcus, "The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic methapor of montage" en SVA, 1990.

sujeto de la filmación. El análisis del cine etnográfico desde un punto de vista antropológico nos ha llevado al cine como instrumento descriptivo y a las condiciones que debe tener el producto filmico desde el punto de vista de la teoría antropológica y la descripción etnográfica.

Aunque no existe un acuerdo en la definición de cine etnográfico, la mayoría de los autores que se apoyan en la práctica antropológica sostienen que es necesario la adecuación de la descripción filmica a los objetivos y características de la etnografía, independientemente de las distintas corrientes teóricas y metodológicas. Ante todo, el cine o el vídeo se consideran aparatos instrumentales capaces de registrar la imagen, movimientos y sonidos, lo que proporciona a la antropología una fuente de evidencia (documento etnográfico) y un modo de preservar acontecimientos culturales tal como se produjeron en un momento histórico dado. Por ejemplo, antes de su desaparición en un proceso de transformación social cada vez más rápido hacia otros modelos - surgidos de las actuales coordenadas económicas y políticas mundiales, donde ninguna sociedad escapa a la internacionalización. Esta es la posición que hemos visto en los planteamientos de *salvamento etnográfico* y en la necesidad urgente de documentar visualmente tradiciones y culturas que desaparecen y cuya pérdida, desde un punto de vista humano, ecológico y científico, es irreparable.<sup>250</sup> Por otra parte, la función meramente descriptiva y una ciencia de miras estrechas limita la utilización del medio a un modelo de representación observacional, aunque las posiciones de autores como Ruby, Rollwagen o Marcuse son más abiertas en cuanto al estilo de filmación y a la diversa utilidad que puede tener esta tecnología adaptada conceptualmente a la intencionalidad etnográfica.

¿Cine etnográfico o etnografía filmica? ¿Hemos de distinguir la descripción etnográfica de otras formas de representación de la realidad social y cultural? Creo que sí, aunque la aproximación etnográfica no debe ser un monopolio de los antropólogos. La descripción etnográfica no es un inventario de usos, costumbres y formas de vida de un pueblo o un relato sobre como viven otras gentes, sino que es un producto teóricamente orientado. Incluso desde el punto de vista más inductivo posible, las categorías de clasificación y observación de los fenómenos sociales y culturales o del utillaje material responden a un esquema de investigación. La finalidad última de la etnografía no es llegar a comportarse, hablar y sentir como un nativo o reproducir las auto-definiciones sobre cómo creen que son los miembros de una cultura, sino formular modelos explicativos o interpretativos de los fenómenos culturales en relación a un conjunto de problemas planteados por el investigador.

Para llegar a una descripción etnográfica es necesario el acceso a otro universo cultural, para ello el antropólogo utiliza dos caminos: el aprendizaje directo por medio de su inmersión en la cultura que va a estudiar y el aprendizaje dirigido a partir de los modelos teóricos que proceden de su marco disciplinario. Si establecemos una comparación con el estudio de una lengua,

---

<sup>250</sup> Margaret Mead, "Visual Anthropology in a Discipline of Words", en *Principles of Visual Anthropology*, op. cit. págs. 4-5. "Departamento tras departamento y proyecto de investigación tras proyecto de investigación omiten la inclusión de material filmico e insisten en continuar con el procedimiento anticuado e inadecuado de tomar notas, mientras desaparece -delante de nuestros propios ojos- el comportamiento que el film podría haber registrado y conservado durante decenios (valioso para los descendientes de aquellos que representaron en ritual por última vez y para iluminar a las futuras generaciones de científicos sociales). ¿Por qué? ¿Dónde hemos fallado?".

diríamos que el etnógrafo procede al aprendizaje de la lengua por contacto directo con la comunidad de hablantes y por medio del estudio de estructuras formales como la gramática, léxico y fonética. Su intención no es llegar a ser un hablante nativo, sino relacionar esta lengua con otras lenguas para establecer hipótesis sobre su estructura, origen o lo que sea. El énfasis en plasmar las "estructuras nativas" en el filme lleva a considerar que quien mejor entiende una cultura "desde dentro" es el propio nativo. Y la mejor descripción de una cultura será la que realiza el nativo, ya que se mueve dentro del universo cultural que se quiere conocer. Según mi criterio, las auto-definiciones son una parte del material de estudio del antropólogo, información que utiliza para elaborar sus modelos, hipótesis o interpretaciones, pero no pueden considerarse como una descripción etnográfica. La descripción científica no tiene porqué ser mejor que la auto-descripción, sencillamente, tiene otros objetivos y otra finalidad. Tampoco se libra de prejuicios o nos proporciona un conocimiento verdadero sobre como son realmente los nativos de una cultura; en el mejor de los casos, abre un camino hacia otra forma de mirar y de entender la diversidad cultural.

Siguiendo el modelo emic/etic para analizar el cine etnográfico nos encontramos con tres enfoques distintos. Una película realizada por un nativo sobre su universo cultural sería un discurso emic, una auto-descripción. Una película realizada por un miembro de una cultura sobre otra, una visión emic sobre otro sistema emic -un enfoque etic al sistema considerado, valorado en función de esquemas emic de otro sistema; mientras que una película orientada antropológicamente propone el acceso a un sistema cultural a través de una mirada etic/emíc, una mirada construida para entender las auto-descripciones dentro de un marco conceptual "artificial" -construcción de términos etic al sistema considerado pero realizado teniendo en cuenta sus esquemas emic-, que de cuenta de la variedad de sistemas culturales y de sus semejanzas. Este marco conceptual permite la comparación de los distintos sistemas culturales, teniendo en cuenta la perspectiva emic o las auto-descripciones.

Si siguiéramos adelante, veríamos que no importa el origen del productor (nativo o no), sino la posición que toma respecto al sistema. También se nos mostraría inútil para la antropología intentar establecer diferencias entre el trabajo de un realizador cinematográfico y un antropólogo a partir de analizar retóricamente los esquemas narrativos de sus productos -no las hay; todos utilizamos recursos narrativos. El análisis del componente narrativo de un filme nos es útil si buscamos en él diferencias de procedimiento. Para nuestros propósitos, interesa como aplicar una técnica a la investigación, teniendo en cuenta su complejidad. Y para el análisis antropológico, como decía Ruby, tan importante es el estudio de las películas realizadas por los propios nativos de una cultura, como por realizadores cinematográficos o por antropólogos.

Veíamos que en los modos de representación del cine etnográfico, la tendencia se movía hacia la auto-descripción como vía de acceso a una cultura, ya sea como reflejo del acontecimiento filmado o como reflejo de una mirada sobre el mundo. Una película que mantenga la continuidad espacio-temporal de un acontecimiento tal y como se produjo en el campo se propone como un reflejo fiel y exacto, una reproducción. En este caso, y considerando

que fuera posible, no tendríamos una descripción etnográfica, sino un documento etnográfico de segundo orden, como diría Geertz. En el polo opuesto, una película realizada por los indios navajo seguirá estructuras narrativas navajas y, en principio, tendrá elementos culturales propios que escapan a una persona ajena a su universo cultural, por muy preparada que éste como persona o como antropóloga. En este caso, también deberíamos estudiarla como documento.

En definitiva, hemos de acotar niveles distintos de análisis sobre las producciones cinematográficas y establecer una tipología en función de nuestras necesidades. En primer lugar, nos movemos entre dos niveles de análisis: a) el cine y el vídeo como instrumentos metodológicos, y b) el cine y el vídeo como objetos de estudio. En el primer nivel, la pregunta es cómo podemos integrar estos instrumentos en nuestra práctica -en el proceso de investigación y en el análisis y presentación de resultados-. En el segundo, cómo podemos analizar un producto cinematográfico -y la misma técnica- como parte de un proceso cultural.

## **7. EL CINE Y EL VÍDEO COMO TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA**

### **7.1. La filmación etnográfica y la cámara antropológica**

#### **7.1.1. Elementos de transformación en la práctica etnográfica**

En los anteriores capítulos hemos analizado el cine y el vídeo como modo de representación de la diversidad cultural, medio de comunicación y campo de estudio de la antropología. Mientras que en el capítulo tercero y cuarto nos hemos centrado en el análisis del cine o el vídeo que pretende presentar una realidad cultural, en el quinto hemos examinado las distintas propuestas teóricas para la adaptación del medio cinematográfico a la descripción etnográfica. En el capítulo sexto hemos explorado la idea de imagen en nuestra tradición cultural a partir de cómo la vivimos y cómo hemos pensado sobre ella con la convicción de que esta práctica y esta reflexión incide decisivamente en nuestra aproximación al análisis del cine y del vídeo, así como en la comprensión de la utilidad de estas técnicas en la investigación etnográfica.

Mediante el ejercicio de pensar la imagen como cultura, nos hemos asomado a la complejidad de este campo de estudio y hemos iniciado un camino. Lo que nos interesa del cine y del vídeo no es su capacidad de reflejar una realidad exterior, sino las posibilidades que nos ofrece como ventana abierta a una realidad comunicativa formada por relaciones sociales y procesos mentales. He presentado distintas orientaciones teóricas que confluyen en el estudio de la imagen (y en concreto la imagen cinematográfica) a partir de una experiencia y una reflexión personal, de manera que éstas diferentes concepciones han sido introducidas y entrelazadas desde mi propia búsqueda de una perspectiva antropológica. No hemos llegado a ningún sitio, solo hemos mirado el paisaje de modos distintos.

En este capítulo abordaremos el análisis de la cámara como elemento de transformación en la práctica antropológica y en la propia elaboración del

conocimiento como proceso de aprendizaje.<sup>251</sup> Buscaremos los distintos niveles de transformación que supone la introducción de la cámara en el *sancta sanctorum* de la disciplina: en el trabajo de campo y en la metodología de investigación. Desde esta perspectiva, analizaremos las distintas propuestas sobre el uso de la cámara en la investigación antropológica y las modificaciones que conlleva la integración de la cámara de cine o de vídeo en el propio proceso de elaboración y tratamiento de la información. Estudiaremos la producción de cine etnográfico como práctica antropológica a partir de la discusión epistemológica y la propia experiencia etnográfica con una cámara de vídeo, abriendo una reflexión metodológica sobre la producción de imágenes visuales para proponer un tratamiento de las mismas como técnica explorativa.<sup>252</sup>

Partiremos de la hipótesis de que el cine, y más específicamente el vídeo (por su mayor flexibilidad, accesibilidad, fácil manejo y sobre todo por la posibilidad de integrar vídeo y ordenador) supone un elemento de transformación en la práctica antropológica a nivel metodológico y teórico: en el diseño de la investigación, durante el trabajo de campo, en el tratamiento de los datos, en el planteamiento de hipótesis y en la elaboración de las conclusiones. De esta manera, entenderemos que la filmación o la grabación etnográfica forma parte del proceso de investigación en sus cuatro fases establecidas: 1) Planificación, delimitación del campo de estudio y elaboración del marco de aproximación teórica y metodológica, 2) Trabajo de campo (observación, participación y construcción de los datos), 3) Tratamiento y análisis de la información, y 4) Exposición de resultados. Concretamente, mi intención en este capítulo es dirigir la atención hacia el cine etnográfico de investigación, considerando con especial atención la integración de la cámara en las distintas fases del trabajo de campo antropológico (prospección, elaboración y contrastación).

En este capítulo no trataremos el cine etnográfico como texto

---

<sup>251</sup> Hasta ahora me he referido casi indistintamente a la fotografía, el cine y el vídeo como medios audiovisuales en general. En este capítulo me centraré concretamente en la cámara de vídeo. La cámara de vídeo ofrece mucha más versatilidad y flexibilidad, especialmente las pequeñas cámaras portátiles y con alta resolución de imagen. En mi experiencia personal, he utilizado poco la fotografía y la cámara de cine (super 8 y 16mm.) por tanto, siempre que hablo de la cámara tiendo a pensar en una pequeña cámara de vídeo portátil, ágil y sin trípode.

<sup>252</sup> Ver el apartado cuarto Etnografía de un aprendizaje, donde relato la experiencia de trabajo de campo durante un año con un equipo de investigación sobre los Tribunales de Justicia utilizando el vídeo para el tratamiento de datos y cuyo proceso de investigación he seguido con una pequeña cámara de vídeo<sup>8</sup>.

audiovisual, sino la forma en que se construye y el contexto en el que se produce y se presenta la imagen etnográfica. La cuestión que aquí se plantea no es cómo representar una realidad cultural mediante un modo de expresión cinematográfico o cómo utilizar el modo de expresión cinematográfico para simbolizar cierto nivel de conocimiento sobre una realidad cultural. Nos interesa cómo se utiliza el cine y el vídeo para ganar conocimiento de una realidad cultural desconocida. Por ello me interesa preguntar cómo se ha utilizado la cámara sobre el terreno, cómo el investigador la incorpora a su trabajo, qué espera de ella, cuál ha sido su experiencia y qué resultados ha obtenido.

Geertz se formulaba la pregunta: "¿Qué hace un etnógrafo?" y respondía, "escribir".<sup>253</sup> Un etnógrafo "visual", además de escribir sobre lo que ve y lo que oye -y entre otras cosas que hace-, filma. Filmar sucede sobre el terreno, en el mismo momento en que tiene lugar el descubrimiento o la identificación de un fenómeno cultural que el etnógrafo busca comprender. Para analizar lo que sucede **en vivo** durante la filmación, no basta con analizar las películas en su componente narrativo como texto. Es necesario rastrear el contexto; buscar en la filmación etnográfica la actitud teórica y metodológica del investigador cuando filma, ya que es en el campo donde se produce la transformación de la experiencia en filme. Mi interés en estas páginas es intentar responder a la pregunta: ¿Qué hace el investigador cuando incorpora la cámara en su trabajo de campo? ¿Qué hacemos cuando filmamos etnográficamente? Y, personificando a la cámara, como lo hacía Vertov, preguntarme: ¿Cómo mira la cámara antropológica? ¿Qué ve? ¿Cómo se mueve? ¿Cómo se relaciona?

Exploraremos las formas en que se ha utilizado la técnica cinematográfica en antropología como instrumento de investigación, con qué finalidad y dentro de qué marco conceptual, y en concreto, la incorporación de la cámara durante el trabajo de campo. Mi propuesta es, y lo digo entrando de

---

<sup>253</sup> "O también más exactamente, "inscribe". La mayor parte de la etnografía se encontrará ciertamente en libros y artículos antes que en películas cinematográficas, registros, museos, etc. pero aun en libros y artículos hay por supuesto fotografías, dibujos, diagramas, tablas, etc. En antropología ha estado faltando conciencia sobre los modos de representación -para no hablar de los experimentos con ellos." Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1987 (1973) págs. 31-32 (nota a "¿Qué hace el etnógrafo?: el etnógrafo escribe".) Para Geertz pues el etnógrafo "inscribe" más que "escribe", fija el "hecho pasajero" para poder ser examinado. El vídeo o el cine sería otra forma de "inscripción" o registro. Pero lo que nos interesa aquí no es el "hecho fijado", sino la relación entre el etnógrafo, su filmación y las condiciones de la filmación como parte constitutiva del "hecho fijado". Lo que define la actividad de un etnógrafo es también su proceso de búsqueda, su metodología y su propósito.

plano, utilizar la cámara como técnica explorativa y metodología interactiva. Mi interés parte de la experiencia de campo con una vídeo cámara y de la necesidad de organizar una respuesta teórica sobre su lugar en el conjunto de la investigación. Nos centraremos pues, en las distintas formas de obtener y utilizar el metraje de investigación y las distintas aproximaciones a la experiencia de campo con una cámara.

En primer lugar, me centraré en la definición de las características de lo que entiendo por cine de investigación o exploración etnográfica frente al cine de exposición o presentación de resultados. En segundo lugar, analizaré la utilización de la cámara como instrumento de investigación y como técnica explorativa a partir de las propuestas de autores como Asch, Collier, De France, Sorenson y Birdwhistell. Y el modelo de Chalfen nos dará una pista para el análisis descriptivo de la construcción de un producto audiovisual entendido como proceso de comunicación. A partir de estas bases teóricas y metodológicas propongo elaborar un marco de análisis para entender la práctica etnográfica con una cámara de vídeo. Esto me permitirá la elaboración de un *marco descriptivo* para la comprensión de la metodología de filmación etnográfica explorativa y la conceptualización del trabajo de campo como proceso de comunicación y contexto de aprendizaje.

### **7.1.2. Modos de producción etnográfica: Exposición y exploración**

Durante los capítulos anteriores no he querido establecer diferencias entre los distintos enfoques del cine etnográfico dirigidos hacia un mismo objetivo: la comprensión y explicación de la experiencia humana y de la variabilidad cultural. Sin embargo, al proponerme analizar el cine o el vídeo como elemento de transformación de la práctica antropológica, creo pertinente distinguir dentro de esta amplia categoría entre: a) el cine documental de orientación antropológica y b) el cine etnográfico basado en un trabajo de campo; es decir, informado por la observación participante y producto de un análisis e interpretación de los fenómenos culturales dentro de un marco teórico explícito, que algunos autores denominan como *etnografía visual*<sup>254</sup>.

---

<sup>254</sup> Por ejemplo, la base metodológica para una etnografía visual desarrollada por Fadwa El Guindi supone que el metraje y la edición del film etnográfico son dos fases constitutivas, unidas ambas por el análisis antropológico, de forma que la selección de secuencias se fundamente en el rigor metodológico y está informada por el análisis teórico. Ver "Charting Content, Freezing Structure: A Methodological Base for Visual Ethnography", en Anthropological Film and Video in the 1990s, The Institute, Inc. New York, pág.12.

Como apuntaba Sol Worth, una película no puede definirse por sí misma, sino en relación a cómo se utiliza y cabe añadir: y en relación a cómo ha sido construida.

No siempre es necesario establecer esta distinción pero sí para saber cómo utilizamos y podemos utilizar la cámara y la pantalla. La utilidad que damos a la cámara y a la pantalla en una investigación antropológica no tiene nada que ver con la utilidad que le damos para la construcción y proyección de un documental. Los contextos de filmación y exhibición son distintos, así como los procesos que se desarrollan alrededor de la cámara y de la imagen proyectada. Debemos pues establecer dentro del género del cine etnográfico una primera diferencia entre el cine etnográfico realizado con un propósito antropológico del cine realizado desde una base antropológica y el cine de que transmite cierto tipo de información sobre la variabilidad cultural y social. Así lo hacen, como hemos visto, autores como Jay Ruby o Jack Rollwagen cuando necesitan preguntarse cómo puede contribuir la técnica audiovisual al desarrollo de la investigación antropológica.<sup>255</sup> El problema es que se centraban en la película -en la idea de producto- más que en la relación.

Entendido como práctica del antropólogo, el cine etnográfico puede ser resultado de un trabajo de campo previo a la filmación o el resultado de un proceso en el que la cámara se incorpora en el marco metodológico y teórico de la investigación desde su concepción. Cabe pues establecer una segunda distinción importante en relación al modelo de producción que define el cine de exploración frente al cine de exposición.<sup>256</sup>

Claudine de France realiza esta misma clasificación al separar el cine o vídeo de *exposición etnográfica* del cine o vídeo de *exploración etnográfica* y de ella tomaré esta terminología para la composición de mi idea de *cámara explorativa*.<sup>257</sup> Estoy de acuerdo con esta autora cuando afirma que una de las consecuencias más importantes de la introducción de una cámara de cine o de vídeo en los métodos de investigación es que modifica profundamente la

---

<sup>255</sup> Ver el capítulo cinco; por ejemplo, Jay Ruby necesita distinguir un filme etnográfico por su intencionalidad y Rollwagen por su autoría; es decir, por la orientación y la identidad teórica del autor.

<sup>256</sup> La diferencia entre cine de comunicación o exposición etnográfica y cine de exploración o investigación antropológica ha sido señalada ya por distintos autores como Sorenson (1975), Asch & Asch (1988) y Claudine de France (1990), entre otros.

<sup>257</sup> Ver Claudine de France, *Cinéma et anthropologie*, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, Paris, 1989 (2ed.).

relación entre la observación inmediata y el lenguaje introduciendo un tercer elemento: la *observación diferida*. Pero además, como apunta Jean Rouch, la cámara modifica la propia relación entre los distintos participantes en el proceso de investigación.<sup>258</sup>

Antes de pasar al examen de las distintas formas de utilizar el medio audiovisual en el trabajo de campo, es necesario pues delimitar lo que entendemos por cine de exploración y sus características específicas frente al cine de exposición del trabajo etnográfico que también se ha definido como etnografía visual.

No pretendo presentar el cine explorativo como el "verdadero" cine etnográfico, o que esta sea la única forma de incorporar la cámara a una investigación antropológica, sino que prefiero situarlo dentro del amplio espectro del cine etnográfico. Este incluiría desde la producción de un documental con orientación antropológica hasta la etnografía visual y el metraje específico producido para una investigación y que nunca será editado como "película". Por tanto, no he pretendido establecer distintas categorías dentro del cine etnográfico o buscar sus atributos, sino que he tratado de ver sus distintas caras. El cine etnográfico muestra distintos *aspectos* o toma distintas facetas.

Aspectos del cine y vídeo etnográfico:

- De comunicación o exposición:
- Documental etnográfico o de orientación antropológica
- Etnografía (utilización de imagen, sonido y texto)

De investigación o de tratamiento de datos:

- Cine o vídeo de exploración etnográfica
- Documento etnográfico
- Metraje para la investigación

El cine o el vídeo de investigación supone que, de alguna forma, la cámara y la pantalla intervienen en el proceso de investigación. La faceta explorativa del cine etnográfico puede definirse entonces como una metodología de investigación en la que la cámara se introduce desde el inicio en el trabajo de campo como instrumento de observación-participante y de análisis descriptivo. En este caso, cineasta y antropólogo deben ser siempre la misma persona. En cambio, cuando el cine etnográfico como documento etnográfico puede haber sido realizado por otros miembros del equipo o un cámara experto. Es un documento que el investigador utiliza, no

---

<sup>258</sup> Ver el capítulo tres, el apartado dedicado al *cinéma vérité*.

necesariamente crea.

El aspecto expositivo del cine etnográfico suele tomar la forma del género documental y supone un trabajo de edición del material filmado. Una elaboración narrativa de este material con un propósito comunicativo. Cómo se ha obtenido ese material es importante, pero no decisivo. Puede ser que el trabajo de campo se haya realizado antes de la filmación y, por tanto, el rodaje y la edición de la película o del vídeo se hayan realizado a partir de una investigación ya finalizada. Esto supone que la elaboración de los resultados ha tenido lugar antes de la grabación y, por tanto, ésta no ha intervenido en el proceso de selección, transformación y análisis de la información. Desde este punto de vista, la producción de una película o vídeo es secundaria a la práctica antropológica, ya que el vídeo se utiliza como medio de expresión de unos resultados obtenidos a través de otras metodologías. Si esto es así, la elección de los datos audiovisuales que se quieren incluir en el filme dependen del análisis antropológico previo, y en este sentido, la cámara no participa directamente en el proceso de investigación.

En el aspecto de exploración etnográfica, la grabación audiovisual es fundamental para la propia selección y elaboración de los datos que llevarán a establecer los resultados de la investigación; la cámara es parte integrante del proceso. En el caso anterior, el investigador conoce de antemano las cuestiones, acciones y objetos que son relevantes en relación a su análisis y marco teórico previo, de forma que guía la producción audiovisual en función de una organización y selección planificada sobre cómo y qué filmar, independientemente de que el estilo de filmación y la edición corran a cargo de realizadores cinematográficos o del propio antropólogo.<sup>259</sup>

En el cine de exploración, la filmación es parte del proceso de investigación, empieza cuando todavía no se conocen los resultados y, por tanto, la cámara se utilizará de forma prospectiva. En este caso, durante la filmación y su análisis posterior, el investigador extraerá información para la construcción y elaboración de su descripción y de sus hipótesis, de manera que la cámara contribuirá decisivamente en la elaboración teórica y, por tanto, también puede ser de utilidad en la contrastación de hipótesis.

---

<sup>259</sup> Así, por ejemplo es posible obtener en solo dos o cuatro días el material audiovisual necesario para componer una película, ya que existe una planificación previa y una selección de los elementos que se van a filmar. Esta es la metodología de filmación utilizada por Fadwa El Guindi para su película *El sebou'*. Dos años de investigación se condensan en cuatro días de filmación y en veinte minutos de película. Ver "Charting Content, Freezing Structure: A Methodological Base for Visual Ethnography", en *Anthropological Film and Video in The 1990s*, J.R. Rollwagen, ed. The Institute Press, 1993, pág. 21.

En el caso de que sea el propio investigador el que incorpora la cámara en el trabajo de campo desde su inicio, éste no puede saber de antemano qué elementos tomará como relevantes y cuales no, qué aspectos considerará significativos de las secuencias grabadas y cómo las organizará, pero ya está trabajando con material filmico. La filmación no partirá de un guión previo sino de la adaptación, la observación y la improvisación sobre el terreno.<sup>260</sup> El investigador no puede saber lo que está filmando mientras filma; lo sabrá después.

### *El contexto del cine etnográfico*

En líneas generales, el cine de comunicación suele coincidir con una filmación posterior al trabajo de campo en colaboración con realizadores de cine documental especializados. El objetivo es un producto que pueda competir en el mercado internacional de cine y vídeo documental. El modo de organización de la producción y el tipo de participación de los actores culturales en la producción configuran relaciones que deben considerarse cuando buscamos los rasgos para definir lo que entenderemos por cine de exploración etnográfica o de investigación antropológica.

En el aspecto exposicional, la participación de los sujetos está determinada por el estilo cinematográfico y la posición del realizador en relación con los sujetos filmados. Como hemos visto en el capítulo dos y tres, existen distintas tendencias de representación que delimitan distintos grados de colaboración entre el sujeto y el realizador: desde la ausencia de control sobre la producción por parte de los sujetos filmados, hasta la dirección de la grabación y de la edición del material por parte de los propios actores. ya sea el *direct cinema* o el modelo evocativo, la decisión sobre el tipo de participación de los actores culturales responde a una decisión narrativa y representacional (que incluye, como ya hemos visto, aspectos teóricos, metodológicos, éticos y políticos).

Cuando se trata del cine o vídeo de exploración, el tipo de participación de los agentes culturales depende de una decisión definida por el marco de la investigación -aunque un conocimiento sobre los modos de representación sea necesario- y como veremos, esta decisión también está sujeta a una gran variabilidad que depende de objetivos específicos (además de distintas

---

<sup>260</sup> Volveremos sobre esta cuestión al examinar las estrategias de filmación apuntadas por Sorenson (1975).

posiciones teóricas, metodológicas, éticas y políticas). En el cine explorativo no necesariamente hay una *audiencia*. La pregunta que lanzamos a las imágenes no es cómo podemos comunicar mejor a una audiencia otra realidad cultural, sino cómo investigar productivamente esta realidad cultural para que ayude al investigador (y a la comunidad filmada) a resolver problemas concretos. En el cine de exposición, la audiencia intencional está pensada a un nivel muy general e inespecífico, podríamos decir que cuanto más amplia, mejor. En cambio, el cine de exploración etnográfica se plantea de partida una *ausencia de audiencia*. Esto que es un *anatema* para el cine documental, es una necesidad para el investigador. El investigador no filma pensando en una audiencia, sino en lo que quiere observar y registrar para su análisis en relación a un problema. Esto no quiere decir que el metraje no sea *para alguien*, sino que no se adscribe a un "contexto audiencia".

La "audiencia" del cine de investigación es controlada, mucho más concreta, limitada y dirigida. La define el propio investigador en colaboración con el grupo social estudiado y suele estar restringida al equipo de investigación, al grupo filmado y a colaboradores preparados. Es decir, el carácter de la investigación define el contexto en el que se producirá la proyección. La audiencia intencional no es el público en general, aunque posteriormente -dependiendo de los resultados y de la negociación con las personas filmadas o sus representantes-, pueda exponerse parte del material a un público más amplio.

Generalmente, el cine de investigación no se exhibe en salas comerciales o en televisión, sino que suele ser presentado por los propios realizadores del material filmico y acompañado por una exposición verbal o escrita de sus objetivos.<sup>261</sup> En este sentido no es "auto-suficiente" ni "auto-evidente", ya que su explotación depende del valor añadido del analista (como productor y observador) y de como se prepare el *contexto de exposición*.

La cuestión sobre a quién está dirigido el filme es clave para desarrollar

---

<sup>261</sup> Fadwa El Guindi, por ejemplo, propone que una metodología básica de una etnografía visual supone una interdependencia del proceso de toma de datos y su análisis con la construcción del film, la contextualización cultural del tema elegido y la auto-suficiencia del video o la película respecto a las fuentes escritas. De esta forma, el metraje en bruto y el film etnográfico son dos fases constitutivas de un mismo proceso de producción, unidas ambas por el análisis antropológico del productor. (Fadwa El Guindi, "Charting Content, Freezing Structure: a Methodological base for Visual Ethnography", op. cit. pág.12.). Mientras otros autores, como Timothy Asch, proponen que la película etnográfica esté acompañada por una etnografía escrita, de forma que sirva de soporte pedagógico y documental para el estudio de casos e ilustre los contenidos teóricos desarrollados en el texto escrito (T. Asch, "Using Film in Teaching Anthropology: One Pedagogical Approach", en *Principles of Visual Anthropology*, op. cit. págs 385-420.

una metodología de exploración etnográfica que contribuya de forma creativa al desarrollo de la investigación. El cine etnográfico en general **no** puede ser definido como un tipo de cine realizado por miembros de una cultura que miran a otra con la intención de mostrar a los miembros de su cultura "cómo ven" los de la otra. El trabajo del antropólogo no es ser un traductor fiel, sino un investigador activo, que aporta un valor añadido, ya sea una descripción detallada, una explicación causal o una interpretación intersubjetiva (sometidas a crítica, evaluación y revisión). El objetivo de la filmación antropológica no es una reproducción exacta del pensar y el sentir de los nativos.

El investigador es valorativo. No hay otra solución a los sesgos valorativos del investigador que trabajar con ellos. La solución a los problemas de representación no se encuentra en la auto-representación del nativo, pues, desde un punto de vista científico, esto solo significa aportar nuevos datos para el estudio y nuevos problemas metodológicos o teóricos, pero no supone necesariamente que sea más correcta, más auténtica o más válida. La *finalidad* del cine explorativo es esta: explorar con la mirada mecánica una realidad social y cultural que se presenta al investigador como nueva. Solo secundariamente se propone la elaboración de un "texto audiovisual" que tenga una coherencia interna y pretenda comunicar un mensaje al espectador. No es una película o un documental en su sentido común, es "*otra cosa*". Tampoco puede definirse exactamente como cine experimental, ya que no busca directamente nuevos efectos estéticos sobre el espectador o nuevas formas de "decir", aunque indirectamente propone al espectador una nueva manera de puntuar lo que ve. En todo caso, es experimental en tanto que es el resultado de una búsqueda de modelos sobre la base de la experimentación y por este motivo, prefiero, como De France, destacar su cualidad descubridora y llamarlo *explorativo*.

Elementos discriminadores de tipos de producción etnográfica		
Delimitación de:	Cine o vídeo de exposición	Cine o vídeo de exploración
Propósito	Descripción etnográfica	Prospección y contrastación
	Exposición de resultados	Tratamiento de datos
Filmación	Después del trabajo de campo	Durante el trabajo de campo
	Planificación	Adaptación
Cámara	En función representación	En función investigación
Participación	Realizador, sujeto, antropol.	Antropólogo, sujeto, realiza.
	En función representación	En función investigación
Edición	Narrativa	Discriminativa
Audiencia	General	Controlada

El resultado del cine explorativo puede presentarse como una etnografía escrita o puede elaborarse como etnografía filmica y presentarse al público para que lo entienda como dentro del género documental -*como si* fuera algo parecido a un documental. Pero lo que nos interesa destacar aquí no es la forma en que se presenta el producto empaquetado, sino cómo se ha planificado, cómo se ha filmado y cómo se ha exhibido. El modelo de exploración sigue unos pasos muy distintos al modelo de exposición.

El objetivo del cine de investigación es explorar el comportamiento humano, mientras que el cine de exposición pretende comunicar cierto tipo de información sobre el comportamiento humano. El producto final de ambos procesos puede verse como representación de un grupo cultural o como simbolización de un nivel de desarrollo del conocimiento sobre determinados aspectos culturales y sociales (el material audiovisual, por sí mismo, puede tener tantas interpretaciones como lecturas). Tampoco podemos olvidar lo que ambos tienen en común: el hecho de ser productos culturales. Tanto el investigador que utiliza la cámara como instrumento de investigación como el antropólogo que la utiliza para comunicar sus ideas o para documentar audiovisualmente la forma de vida de una comunidad, están haciendo cultura y están desarrollando un contexto cultural. La cultura no es solo lo que hacen los otros.

Así pues, según los *elementos discriminativos* y los *marcadores de contexto* he realizado una primera tipología distinguiendo dos tipos base de producción y exhibición etnográfica que pueden tener puntos de intersección entre sí. Los elementos discriminativos son los que determinan la orientación de la organización de la producción. Cómo se organizará. Los marcadores de contexto -que he llamado provisionalmente así tomando la idea de Bateson<sup>262</sup>- son los que configuran las relaciones dentro de cada fase del proceso y dentro de la organización. Son los que marcarán la pauta sobre cómo hay que tratar la cámara, el metraje y la pantalla. La tipología se complica si contemplamos los cuatro aspectos que puede tomar el filme (documental, etnografía, exploración y documento) y su combinación. Poco a poco, pues, se va configurando una matriz del cine etnográfico a partir de tres funciones: aspecto, elementos de discriminación y proceso.

---

<sup>262</sup> Los marcadores de contexto serían señales o conjuntos de señales para clasificar contextos o pautas de relación. Gregory Bateson, "Teoría de los tipos lógicos", *Espíritu y Naturaleza*, op. cit. pág. 319.

El cine como medio e instrumento de investigación puede incorporarse a la tarea antropológica de formas muy diversas y a distintos niveles de análisis; no hemos agotado todavía el campo de experimentación que nos ofrece esta tecnología. Por ahora no he querido profundizar en la utilización de la cámara para estudios concretos -por ejemplo, el estudio del movimiento- en los que el investigador ya ha definido previamente las unidades de análisis y utiliza el cine con fines comparativos (Lomax); el análisis de secuencias cinematográficas mediante su codificación y tratamiento estadístico (Collier); o el caso en que el investigador analiza la filmación de los sujetos estudiados como documentación etnográfica (Worth), pero están implícitos en la combinatoria entre contextos del proceso, elementos discriminativos y aspectos del filme etnográfico. El problema es si he intentado hacer una discriminación objetiva o a partir de la interpretación "nativa" del cine etnográfico.

### **7.1.3. ¿A quién nos dirigimos?**

Jean Rouch introduce una forma muy especial de relacionarse con sus informantes a través de la cámara. La cámara no solo es un elemento participativo en el campo, sino que, una vez finalizada la filmación, volver al campo con la película es otra forma de hacer partícipes a los sujetos de nuestros descubrimientos; es una deuda que tenemos con ellos, una nueva forma de compartir nuestra investigación. Rouch nos dice que sus películas son, en primer lugar, para sí mismo, en segundo lugar, para las personas filmadas y por último, para toda la humanidad. Su postura incluye a los "otros" como destinatarios del filme, en la línea postcolonialista que revolucionó la práctica de la antropología durante los años setenta y ochenta. Su idea es que la cámara ofrece una posibilidad única de relacionarse con los sujetos -más allá de las técnicas proyectivas-; permite ofrecerles nuestra propia visión de su mundo, un extraño "contra-regalo". Nos dice:

*"El cine es el único método que poseo para mostrar a los otros cómo los veo. En otras palabras, para mí, mi principal audiencia es (después del placer del "cine-trance" durante la filmación y la edición) la otra persona, la persona que estoy filmando. (...) Así la posición está mucho más clara: de aquí en adelante, el antropólogo tiene a su disposición la única herramienta -la 'cámara participante'- que le puede proveer de la extraordinaria oportunidad de comunicarse con el grupo estudiado".<sup>263</sup>*

---

<sup>263</sup> Jean Rouch, "The Camera and Man", en Principles of Visual Anthropology, op. cit. pág.99.

Propone un giro coperniquiano del sentido de la antropología que nos hace dar un vuelco al corazón. Es decirle al otro "así es como los otros (yo) te ven". Solo así puede entenderse su idea de una *antropología compartida*. No trabajamos para que nos entiendan otros antropólogos, eruditos o científicos exclusivamente, trabajamos para aquellos que estudiamos. Esto exige una gran claridad y honestidad. En ocasiones no les va a gustar lo que diremos, pueden interpretarnos mal o sencillamente, no entendernos; pero si el trabajo de campo ha conllevado una comunicación verdadera, aceptarán como un cumplido nuestro especial "contra-regalo". Es ofrecerles otra imagen distinta de sí mismos, dársela sin esperar nada a cambio, porque es "devolverla" a quien pertenece, en el más profundo sentido del don.

Pero comunicarnos con nuestros informantes es sencillo y no lo es tanto. El "contra-regalo" de nuestra filmación puede traer más quebraderos de cabeza a los nativos que sabios consejos y colocar en una posición difícil a los antropólogos. El propio Jean Rouch tuvo serios problemas con estudiantes africanos por *Les Maîtres Fous* y casi le obligan a destruir su película (porque daba una mala imagen de la cultura africana).<sup>264</sup> Maurice Godelier explica en una entrevista con Lynn Silverman su propia experiencia al mostrar su película a los nativos. Nos cuenta:

*"Finalmente las películas se almacenaron en el Instituto de Estudios de Papúa y Nueva Guinea, financiado por el Ministerio de Cultura. Se firmó un contrato con los baruya. Los baruya fijaron las reglas para la difusión de las películas en Papúa Nueva Guinea. Te puedo decir las reglas. Son algo chocantes para según quien. Ninguna mujer negra puede ver estas películas, ni siquiera una mujer negra baruya, porque se trata de ceremonias de iniciación masculina. Todos los varones con responsabilidad, como profesores y misioneros o ministros, pueden verlas. Negros y blancos. Todas las mujeres de Nueva Guinea quedan excluidas. Pero a las mujeres blancas se les puede permitir ver las películas siempre que estén en otro país."*

Y sigue más adelante:

*"El proceso de exhibir las películas a los baruya por primera vez fue interesante. Volvimos a Wonenara, donde habíamos filmado el metraje. Utilizamos un generador del puesto y organizamos la proyección del filme. Esto fue muy interesante. En primer lugar, se excluyeron las mujeres. Se proyectó durante la noche, cuando estaba oscuro. Encontramos un espacio amplio: un almacén de los misioneros. Los varones observaban, las*

---

<sup>264</sup> Ver en el capítulo tres el análisis de las películas de Jean Rouch.

*mujeres no se dejaron ver. Había guardianes en la maleza. Eran ceremonias de iniciación masculina y solo masculina. Nos apelonamos dentro de la casa. Empezamos a proyectar. Estalló el pánico. Todos los líderes, los ancianos, se dieron cuenta que entre los 200 o 300 varones, había hombres de todas las edades. Había gente que estaba en primero, segundo, tercero y cuarto grado de iniciación. La gente de segundo no podía ver cosas de tercer grado. El pánico se extendió. 'No es posible, ¡para, Maurice, para esa maldita máquina!' Empezaron a despejar la sala. '¡Eh, vosotros, salid, salid! ¡Eh, vosotros, quedaros! ¡Quedaros!' Era el pánico. Fue fantástico. Ellos tenían que enfrentarse a su propia estructura. Era excesivo. Era el caos. Al final, solo 100 hombres viejos tuvieron derecho a mirar."<sup>265</sup>*

La descripción es tan viva que nos deja sin habla y lo que cuenta nos es tan próximo que nos hace sonreír con indiferencia o con complicidad. El pánico de los baruya es también nuestro pánico y la soledad de los 100 hombres ante el ronroneante proyector no puede dejarnos fríos. La simple proyección de una película creando un contexto artificial de audiencia provoca el caos y cuestiona la organización jerárquica y la estructura de transmisión del saber iniciático.

Conocimiento, grados de iniciación y poder están íntimamente conectados también en nuestras instituciones y en nuestro sentido común.<sup>266</sup> Por ejemplo, no se recomienda la misma lectura para un curso de introducción a la antropología que para un curso de doctorado, ni se contextualiza de la misma manera. Las explicaciones del profesor tampoco son iguales, ni se exige al alumno de primero que realice una lectura de un texto al mismo nivel que uno de tercero. Esto que es tan obvio en la preparación académica, no se

---

<sup>265</sup> "Una entrevista", Lynn Silverman entrevista a Maurice Godelier, en Anthropological Filmmaking, Jack R. Rollwagen, ed., op. cit. págs. 138-139.

<sup>266</sup> Un problema parecido se planteó en mi experiencia de filmación en los tribunales de justicia españoles y dentro del marco de la universidad. Después de largas discusiones, llegamos a la conclusión de que la filmación que habíamos realizado de un juicio no se podía pasar íntegramente a un público no especializado, ya que las escenas que mostraban necesitaban cierta preparación de los estudiantes. Nos enfrentábamos a "nuestras propias estructuras sociales", ya que unas imágenes visuales aparentemente inócuas podían cuestionar las formas organizativas más básicas del sistema judicial. El pánico también cundió entre los profesores cuando vieron lo que habíamos filmado y la posibilidad de proyectarlo en público. Se encendió la luz de alarma. Sencillamente, se trataba de cosas tan superficiales como la suspensión de un juicio por el retraso de la abogada de oficio; pero lo que puede ser visto por un estudiante de primero no es lo mismo que para un estudiante de doctorado, el nivel de iniciación cuenta a la hora de editar una filmación con fines pedagógicos. Al final, solo 12 alumnos de doctorado tienen derecho a ver la filmación íntegra, ya que para los alumnos de primer curso se ha eliminado parte del proceso, al menos para su exhibición en público. Ver Etnografía de un aprendizaje, donde se expone más ampliamente esta cuestión en "Una iniciación no puede ser turbulenta".

contempla en la producción de cine etnográfico. No podemos dudar de que debemos tener en cuenta la creación de un contexto de tratamiento de la imagen adecuado si queremos que nuestros objetivos de filmación coincidan con nuestros objetivos de investigación. El "gran público" es un concepto distinto a "toda la humanidad". Nos dirigimos a toda la humanidad, pero pedimos que se establezca un nivel de comunicación distinto a los modelos propuestos desde la televisión o desde el cine. Los medios de comunicación de masas apelan a la audiencia, los artistas y los científicos desarrollan su "audiencia".<sup>267</sup> Como dice Fadwa El Guindi, antropóloga y etnocineasta, al inicio de sus conferencias y para presentar sus películas, "lo que vais a ver no es una película"<sup>268</sup>.

La separación analítica de las funciones del cine como instrumento de registro o como medio de representación para una amplia audiencia nos alejan de centrar nuestra mirada en la actividad del etnógrafo o del realizador cuando toman la cámara y de considerar el proceso de producción en su complejidad. Aunque investiguemos para la humanidad, las filmaciones que realizamos no tienen que dirigirse siempre hacia una audiencia inespecificada. La separación entre filmación para la investigación y filmación para la docencia ha supuesto que la mayor parte del análisis y producción de cine etnográfico se centre en el cine de divulgación, olvidando su lugar y su función en la investigación etnográfica.

El cine de comunicación (divulgativo, pedagógico, etnografía filmica) ha ocupado la mayor parte de la atención en el análisis del cine etnográfico, dejando a parte las filmaciones con fines exploratorios como metraje sin editar o "metraje en bruto". Por otra parte, los documentos escritos que tratan sobre cómo filmar o cómo puede ser útil el cine a la antropología se limitan generalmente a describir sus ventajas mnemotécnicas o proyectivas. Dejan de lado el aspecto comunicativo del filme, tratándolo solo como instrumento subsidiario del investigador, sin tener en cuenta el proceso que va desde la planificación a la filmación, la edición y la exhibición.<sup>269</sup>

---

<sup>267</sup> Eric Michaels, "How to look at us looking at the Yanomami", *A Crack in the Mirror*, op. cit. pág.145.

<sup>268</sup> Tomado de sus conferencias en el Centro Etnológico "Angel Ganivet" de Granada, diciembre de 1993.

<sup>269</sup> La creación de un estilo propio a la etnografía filmica ha sido ya abordado por autores como Jay Ruby y Rollwagen entre otros. Pero, como hemos visto en el capítulo cinco, las propuestas se orientan hacia la aceptación de los cánones de la etnografía o en el uso de narrativas que permitan la expresión de nuestro pensamiento. Lo que planteo en estas páginas es partir de una descripción

## 7.2. La cámara como metodología explorativa

### 7.2.1. ¿Una herramienta auxiliar?

La observación participante y el cuaderno de notas forman "los dos pilares de identificación" del trabajo de campo antropológico<sup>270</sup>. Una compleja técnica conceptual y un único soporte material a nuestra memoria. A parte del desarrollo de metodologías conceptuales como taxonomías y otros procedimientos de sistematización de nuestras observaciones, contamos también con "técnicas auxiliares", como el tratamiento estadístico de datos para poner a prueba las hipótesis generadas en el trabajo de campo, y con otros métodos tecnológicos para la obtención y tratamiento de datos como la grabación del sonido, la fotografía y la filmación en cine o la grabación en vídeo.

El tratamiento estadístico de datos ha sido discutido ampliamente en antropología y utilizado dentro de un marco teórico explícito, especialmente en lo que se refiere a la elaboración de datos representativos y cuantitativos.<sup>271</sup> El análisis de datos cualitativos utilizando procedimientos estadísticos informatizados es una técnica menos desarrollada, pero no cabe duda de que para ponerla en práctica se necesita conocer las posibilidades de los programas matemáticos y los parámetros de orden lingüístico, sociológico y cultural en que se han fundamentado. Existen programas de análisis cualitativo adaptados a nuestras necesidades como el *ethnograph* o el *anthropac*, que suponen un gran ahorro de trabajo en la sistematización de la

---

de la utilización de la cámara durante el trabajo de campo para llegar a la sistematización de un modelo de producción etnográfico desarrollado a partir de la propia experiencia.

<sup>270</sup> José Antonio Gonzalez Alcantud "Historia y antropología: de la teoría a la metódica pasando por las fuentes" en *Gazeta de Antropología*, núm. 9, Granada, 1992, pág. 34.

<sup>271</sup> Ver por ejemplo *La antropología como ciencia*, J.R. Llobera, ed. Anagrama, 1973. En el Estado español, ver el trabajo de Aurora Gonzalez sobre comparación intercultural y análisis cuantitativo de datos etnográficos explorando las posibilidades del Human Relation Area Files en *Etnografía y comparación, La investigación intercultural en Antropología*, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra. 1990. La utilización de análisis de correlaciones entre variables en Teresa San Román sobre los gitanos de Madrid y Barcelona o sobre la ancianidad 1984. *Gitanos de Madrid y Barcelona, Ensayos sobre aculturación y etnicidad*. Publicaciones UAB. 1984 y *Vejez y Cultura, Hacia los límites del sistema*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona. 1989.

información. Otros están orientados hacia el análisis estructural (*Structure Network Analysis System*)<sup>272</sup>, mapas y redes cognitivas (*MECA*, desarrollado por Kathleen Carley) y tratamiento y análisis de textos (*ALCESTE*, desarrollado por Max Reinert basado en un método de "análisis por proximidad" o *SPAD*, desarrollado por Monique Becue para el análisis lexicográfico)<sup>273</sup>.

En todo caso, no se cuestiona que los datos generados por estos programas son construidos por el investigador y que su objetividad no se basa en una correspondencia isomórfica con la realidad empírica, sino en la comunicación explícita y verificable de los parámetros que se han seguido para su obtención. Los procedimientos de preparación y transformación de los datos para ser procesados por estos programas son complejos; es incorrecto pensar que tan sólo se trata de introducir los datos y esperar a que el ordenador nos proporcione directamente el análisis.

La grabación en audio y las técnicas visuales se incorporan al "utillaje" de la antropología, en primer lugar, como técnicas "auxiliares" de registro y documentación. Las ventajas del cine, y especialmente del vídeo, como técnica auxiliar del trabajo de campo, parecen evidentes una vez reconocida su capacidad de reproducir cualidades visibles y sonoras de los fenómenos que queremos estudiar. La irrepetibilidad y unicidad de los acontecimientos sociales, el gesto, la palabra efímera, son registrados por la cámara de una forma que no se puede igualar a la palabra escrita. Además permiten su conservación y su observación repetida y detallada. Pero desde esta aproximación al instrumento como "herramienta" es fácil olvidar la *actitud* teórica y metodológica del antropólogo cuando incorpora la cámara o la grabadora en su trabajo.

En primer lugar, el cine como herramienta de registro supone una simplificación excesiva que impide explotar otras posibilidades: el cine "capta imágenes" lo mismo que el magnetofón "graba palabras". En segundo lugar, nos puede llevar a pensar que el sólo registro en cine o en vídeo de un acontecimiento ya es una descripción etnográfica.

El cine y el vídeo plantean una problemática específica, del mismo modo que el uso del ordenador o del magnetófono. El tratamiento de estos

---

<sup>272</sup> Ver Linda May, "Sociolinguistic Research on Human-Computer Interaction, A perspective from Anthropology", *Social Science Computer Review*, 9:4 Winter, 1991.

<sup>273</sup> Ver Pompeu Casanovas, "Diferència i processos d'informació: notes per a una anàlisi institucional del dret", *II Congrés Català de Sociologia*, Girona.

instrumentos como "técnicas auxiliares", independientes de la metodología y de la teoría, nos impide una explotación más correcta. La distorsión puede ser grave en el cine o en el vídeo, ya que este medio se presenta como capaz de registrar la realidad sensible, de modo que nos puede llevar a postular una correspondencia directa entre lo que el investigador vio en el campo y lo que el espectador ve en la pantalla.<sup>274</sup>

La herramienta-cámara se aplica como un medio para obtener unos fines previamente definidos. Al decir de Heider, "la cámara es la herramienta; la etnografía, la meta"<sup>275</sup>. Podríamos estar de acuerdo con esta afirmación siempre y cuando no separáramos medios de fines y luego intentáramos establecer una jerarquía entre ellos. Separar medios y fines nos lleva a una discusión infructuosa sobre qué es más importante el cine o la etnografía, la imagen o la palabra; sobre qué debe supeditarse a qué y cómo. La polémica ha tomado un cariz radical entre los defensores del fin -etnografía- y los defensores del medio -el cine-.

Los "finalistas", no sin razón, argumentan que el cine-herramienta ha de estar al servicio de la etnografía; entendiendo que la cámara permite el registro de información no codificada previamente por la conceptualización del investigador y ofrece al espectador una información objetiva más la posibilidad de descubrir nueva información que a éste se le pudo pasar por alto. Los defensores del "medio" se oponen a esta instrumentalización argumentando, también razonablemente, que el cine en modo alguno proporciona un "registro objetivo" -no sesgado por el observador- de la realidad sensible, sino que el cine crea "otra realidad" -una realidad transformada por la cámara y por el ojo humano que la dirige. El investigador construye una imagen seleccionando un encuadre y no otro, la grabación de ciertas secuencias y no otras. Por tanto, la cámara ofrece una representación mediatizada por la actitud personal del investigador; no es objetiva, sino subjetiva; no es neutral, sino altamente valorativa. El cine o el vídeo no son herramienta de registro, sino que crean los datos que el investigador pretende captar directamente de la realidad aparente.

Esta separación entre registro y representación sorprende, ya que los autores que han utilizado el cine como registro reconocen explícitamente que

---

<sup>274</sup> Ver, por ejemplo, Colin Young en "Observational Cinema" cuando nos dice: "La diferencia entre el cine y la toma de notas es que el cine puede representar el hecho original directamente", en Principles of Visual Anthropology, op. cit. pág.67.

<sup>275</sup> Me remito al capítulo cinco "Cine etnográfico, cine antropológico y etnografía filmica" de esta obra, en esta misma tercera parte La búsqueda de una etnografía filmica.

la observación filmica supone una comprensión valorativa del acontecimiento registrado; es más, señalan la dificultad en enseñar a un cámara no entrenado en la observación del comportamiento humano "a mirar lo que hay que mirar".<sup>276</sup> Y, de la misma manera, cuando se considera el cine como medio de representación o como medio de expresión, se reconoce la capacidad del cine para transmitir información no sesgada por el realizador, de forma que el espectador puede experimentar la inmersión en otro universo cultural -otros se refieren a la polisemia de la imagen y a la inestabilidad del significado; otros a que, de alguna forma, el espectador recibe la *mise-en-scene* propia del nativo.

El problema, desde mi punto de vista, se trata en definir el cine por lo que es en sí mismo o por sus capacidades o cualidades inherentes más que por sus utilidades. Para la investigación, nos interesa el cine como dato, y desde esta perspectiva, podemos hablar de registro si entendemos que este registro es una transformación de información por un medio tecnológico y que los datos los creamos durante el proceso de investigación. Vemos una diferencia entre la realidad y el registro y suponemos que trabajamos sobre representaciones, sobre imágenes. La descripción pertenece a otro orden que la cosa descrita. El cine solo es objetivo en tanto que permite ver a otro el mismo *material* que yo veo, independientemente de cómo lo veamos los dos.

Para la explotación del cine como generador de datos también nos interesa el estilo de filmación y el modo de representación, ya que de él depende la cualidad de los datos que queremos obtener y el tipo de efectos en el observador. Pero esto nos interesa en función de desarrollar métodos de exploración de la realidad cultural a través de la explotación y transformación de imágenes visuales. Sin embargo, para el cine como cultura, necesitaremos saber cómo un grupo social dado lo entiende y lo utiliza -incluidos nosotros.

La integración de la cámara de cine o de vídeo en el proceso de investigación supone una reflexión sobre la cualidad de los datos que puede obtener y sobre la relación entre los participantes en el proceso en el que interviene una cámara. Existe una tensión (difícil de explicar) entre la filmación para la observación del investigador (el llamado "metraje en bruto") y la filmación para comunicar los resultados una investigación. Se considera que el "metraje en bruto" es una forma de recoger información filmica para auxiliar nuestra desmemoria o para trabajar con nuestros informantes. En todo caso,

---

<sup>276</sup> Tanto en Heider como Asch, Claudine de France o Birdwhistell encontramos referencias a esto. En concreto, ver L. Birdwhistell, *Kinesics and Context*, op.cit. pág. 147: "una fotografía tiene más valor que cientos de metros rodados por un cámara que quiere hacer películas y que no está entrenado para registrar la actividad y los acontecimientos humanos".

se considera que este metraje es una fuente documental valiosa para posteriores investigaciones y el producto de un momento histórico del grupo filmado.

Por el contrario, el cine de exposición es producto de una intención pedagógica o de divulgación y, en este caso, el trabajo de campo es anterior a la filmación. Sólo después de una comprensión etnográfica del fenómeno social o cultural estudiado podemos proceder al rodaje. En el primer caso, la cámara de fotografía, de cine o de vídeo es un *suplemento* del trabajo de campo convencional. En el segundo caso, un *complemento* de la tarea docente. Sin embargo, incorporar la cámara en la investigación o en la docencia supone la integración de una técnica compleja en nuestro trabajo modificándolo significativamente, como la anestesia modificó la forma de realizar operaciones quirúrgicas o el desarrollo de la biología molecular no se explica sin el microscopio. Modifica el trabajo, las relaciones de trabajo, las condiciones de trabajo y sus resultados.

Siguiendo este último enfoque, la cámara se configura, en primer lugar, como instrumento de observación que sirve a la descripción y al análisis. La cámara forma parte activa en el proceso de investigación en la propia elaboración teórica. La cámara no puede considerarse entonces como un instrumento "auxiliar" de la investigación; una técnica de "registro" independiente de la actitud teórica y metodológica del antropólogo. Debemos entonces examinar cómo se organiza la filmación, cómo se construyen los datos y cómo se analizan. En segundo lugar, la cámara se configura como instrumento de participación que modifica las condiciones de trabajo.

El trabajo de campo es el terreno de la experimentación en antropología. Lo que caracteriza la tarea del etnógrafo es enfrentarse a una situación desconocida, ya explore una cultura aislada y remota, ya estudie su propio universo cultural. La actitud, la aproximación y la metodología son las **mismas**. En el trabajo de campo nadie puede saber de antemano con lo que se va a encontrar y se parte del supuesto de que se desconoce el punto de llegada de nuestras observaciones. Mi propuesta pues, es entender la cámara antropológica como una cámara interactiva e inmersa en el contexto definido como unidad de análisis; en la exploración en vivo de la experiencia humana. Esta concepción permite pensar la filmación como proceso de transformación de información y como elemento de participación.

Esto no supone una desvinculación del antropólogo de la historia y teoría del cine narrativo, sino que, como ya han propuesto autores como Jay Ruby, supone la búsqueda de una metodología propia a partir de una reflexión

sobre nuestras relaciones con el instrumento como proceso cultural específico.<sup>277</sup> Siguiendo esta línea, la *cámara antropológica* es todavía una cámara incipiente, de movimientos vacilantes, que aún no sabe cuáles son sus fuerzas y se aferra a lo que tiene y al valor seguro: la descripción etnográfica. Es una cámara que duda y que no puede renunciar a probar qué se siente a uno y a otro lado de la mirilla. Una cámara que se pregunta "¿Para qué sirvo si yo no puedo ver nada, si sois vosotros los que veis a través?".

### **7.2.2. La actitud teórica: observación y proyección**

#### *El cine como dato etnográfico*

En los capítulos anteriores hemos visto dos tendencias básicas en la orientación del cine etnográfico de exposición, señaladas por Colin Young como la diferencia entre el filme que pretende contar una historia o exponer un argumento y la película cuya intención es mostrar un acontecimiento espontáneo o natural, de forma que el espectador pueda revivir o experimentar este acontecimiento "como si estuviera allí".<sup>278</sup>

Esta segunda tendencia se basa en la capacidad de registro en un soporte fotoquímico o electromagnético de formas, colores y sonidos por parte de la cámara, de forma que nos proporcionan cierto tipo de información del acontecimiento cualitativamente distinta a la narración verbal. Sobre esta segunda tendencia se asienta también la mayor parte del desarrollo teórico sobre cine y el vídeo como instrumentos de observación. Sin embargo, se define como una tercera rama del cine etnográfico, puesto que lo que pretende es extraer información para el análisis antropológico.

El debate en el cine etnográfico de exposición se ha centrado en la polémica entre el cine como registro no mediado de lo sensible o en la narratividad de la representación cinematográfica, mientras que el análisis del cine como instrumento de investigación se ha centrado en la potencialidad de

---

<sup>277</sup> Sin embargo, creo que tanto Jay Ruby como otros autores pasan por alto los aspectos de este último punto, el hecho de que el trabajo del antropólogo es también cultural en el sentido de que crea pautas de interacción y crea modelos sobre regularidades -el concepto de cultura no exclusivamente hace referencia a la posición ideológica, histórica o social del sujeto y la reflexividad no debería limitarse a la explicitación de la ecuación personal.

<sup>278</sup> Ver Colin Young, "Observational cinema" en Principles of Visual Anthropology, op. cit. pág. 69.

este medio como técnica de observación del comportamiento humano, como forma de participación de una experiencia humana y como técnica para la generación de datos sobre el comportamiento humano.

¿Qué tipo de datos podemos construir a partir de una filmación o grabación en vídeo? ¿Cómo pueden ser útiles al investigador estas técnicas? ¿Cómo puede tratar los datos obtenidos por estos medios? ¿Cómo modifica la introducción de la cámara la relación en el campo? ¿Qué esperamos que nos aporte el vídeo a la investigación? Estas son preguntas que hacen referencia a la actitud teórica del investigador ante la cámara. Las respuestas han girado en torno a la comprensión del cine como técnica de observación y de registro, estableciendo los términos de la comparación entre descripción escrita y descripción filmica.

Timothy Asch y Patsy Asch en su artículo "Film in Anthropological Research" plantean el cine y el vídeo como parte integral del método de recogida de información, entendiendo que la información no se encuentra "espontáneamente" en el campo y no es independiente del sujeto que la registra y del medio que utiliza. La información es elaborada y sistematizada por el antropólogo y, por tanto, está condicionada por el instrumento de registro y la propia selectividad del sujeto investigador. Pero esta información es objetivada mediante su fijación en un soporte tecnológico y es susceptible de revisión y análisis intersubjetivo.<sup>279</sup>

Una vez establecido que el análisis etnográfico está basado en los datos contruidos y seleccionados en función de un problema específico, Asch y Asch proponen que centremos nuestra atención en la comparación entre el tipo de información que nos puede proporcionar una filmación frente a otros tipos de recogida de datos etnográficos (como la escritura). Para estos autores, el cine registra con precisión las relaciones espacio-temporales y mantiene la sucesión cronológica de los acontecimientos sociales o culturales, de forma que ofrece una información continua y simultánea que no puede ofrecer el texto escrito, ya que el lenguaje verbal descompone los actos observados en unidades discretas de análisis, clasificando y organizando la información en el mismo momento en que esta es descrita por el observador.

Proponen una metodología basada en la *grabación ininterrumpida de secuencias* para obtener datos sobre una interacción continua que puede ser desglosada, a través de *técnicas proyectivas*, en acontecimientos discretos

---

<sup>279</sup> T. Asch & P. Asch, "Film in Anthropological Research", Senri Ethnological Studies, núm.4, 1988. págs. 165-166.

identificados por y significativos para el grupo estudiado. De esta forma, el investigador puede ampliar la información sobre la significación que tiene para los actores el acontecimiento filmado y como éstos estructuran y organizan la experiencia. El cine y el vídeo permiten fijar cierto tipo de información audiovisual que puede ser tratada por el investigador para obtener nuevos datos a través de técnicas proyectivas; es decir, mediante el examen de las secuencias filmadas con sus informantes (sobre cómo los informantes puntúan la visión de la película sobre su experiencia).

Timothy Asch es partidario de un trabajo de campo anterior a la filmación, de forma que el realizador tenga un conocimiento anticipado del desarrollo de los acontecimientos que le permita obtener una filmación completa de los aspectos más relevantes. Este conocimiento guiará *intuitivamente* su mirada a través de la cámara. Pienso que Asch tiene en cuenta aquí tres factores. En primer lugar, el aspecto económico de la producción cinematográfica (muy costosa para *filmar al azar*). En segundo lugar, reconoce que la cámara es guiada por procesos intuitivos e inconscientes, pero que estos procesos no son aleatorios y pueden ser educados (hablaremos luego de la retroalimentación y la calibración). El realizador filma con un propósito en mente y la cámara debe estar predispuesta para seleccionar el enfoque adecuado en el momento adecuado.

En tercer lugar, el énfasis en la técnica proyectiva; le interesa filmar secuencias completas e ininterrumpidas para que el observador corte el filme significativamente. Ya hemos visto en el capítulo tres que una de sus aportaciones más importantes es la introducción del concepto de estudio de casos sobre la base del análisis de secuencias como contribución del cine etnográfico al desarrollo del estudio cultural.

Desde otra perspectiva, John Collier apunta la potencialidad del cine como *instrumento de observación y de recuento descriptivo*. El cine nos permite medir, contabilizar y comparar datos, acelerando el proceso de investigación especialmente en la obtención de un inventario detallado y en la identificación de los elementos ecológicos, espaciales (límites étnicos, lugares), actos culturales y roles sociales (identificación de los individuos, su rol, status social y personalidad) de la comunidad estudiada.<sup>280</sup>

John Collier ha trabajado extensamente con métodos fotográficos y cinematográficos, incorporando elementos de la proxemia o análisis del

---

<sup>280</sup> John Collier, "Photography and Visual Anthropology" en Principles of Visual Anthropology, op. cit. pág. 217.

comportamiento en relación con el espacio y de la kinesis o cinesis -estudio de la relación entre comportamiento y movimiento corporal-.<sup>281</sup> Para este autor, la utilización del medio audiovisual en la investigación tiene una doble vertiente: 1) *observación diferida*, que permite al investigador analizar con mayor precisión los datos tomados en el campo y 2) *observación proyectiva*, que permite al investigador obtener nuevos datos a partir de las respuestas de los informantes a la pantalla.

Para este autor, lo que interesa de la fotografía, el cine o el vídeo etnográfico no es tanto la competencia técnica del antropólogo en fotografía o cine, como el marco que desarrolla para la obtención de fotografías o secuencias para que tengan información analizable. Es conveniente, nos dice, minimizar la tecnología en favor del desarrollo de habilidades de observación, diseño de investigación y análisis de datos no verbales. En este sentido, la cámara nos ayuda a aprender a observar significativamente y a refinar nuestros métodos de comparación (mediante fotografías aéreas o del movimiento corporal en la interacción considerando la variable cultural, etc.).<sup>282</sup>

Mientras que para Asch y Asch la filmación entra a formar parte de la investigación una vez realizado el trabajo de campo, Collier integra la cámara en la observación durante el trabajo de campo. La investigación con una cámara empieza en la planificación, sigue durante el trabajo de campo, continúa en el laboratorio y termina en la comunicación de resultados (aunque esta comunicación se realice en forma de artículo o monografía escrita). Para ello se plantea tres preguntas: ¿Qué es lo que queremos obtener con la cámara? ¿Qué nos dicen las imágenes obtenidas? ¿Qué significan los datos que podemos trabajar en el conjunto del problema que queremos resolver?

El análisis de la filmación, según este autor, sigue cuatro pasos. En primer lugar, la *observación abierta* del material filmado, que permite relacionar la información audiovisual con el contexto de la experiencia. En segundo lugar, la *estructuración* del material. Esto supone la organización de las fotografías o tomas en función de las distintas hipótesis de trabajo, su catalogación y su inventario. La desorganización en los datos visuales es tan

---

<sup>281</sup> Entre otros estudios ha utilizado el análisis de la fotografía aérea para el estudio de la demografía y la tenencia de la tierra en Zinacanteco, y ha utilizado repetidamente el análisis filmico para investigar sobre educación y diversidad cultural. Ver J. Collier, Visual Anthropology: Photography as a Research Method, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1986.

<sup>282</sup> John Collier, Visual Anthropology, op. cit, pág. 207.

caótica como la ausencia de numeración en las páginas de un manuscrito que además están desordenadas. En tercer lugar, cabe proceder al *microanálisis* que puede incluir un proceso de codificación de la información en cuestionarios y su transformación en datos que puedan ser analizados por otros procedimientos como el análisis cuantitativo o cualitativo por ordenador. Finalmente, es necesario volver a realizar un examen completo del material audiovisual para relacionarlo con el contexto general de la investigación donde se fraguaron los datos: *recontextualización*.<sup>283</sup>

Collier también considera la *observación proyectiva* como otra técnica metodológica de la cámara. Expone que mediante la técnica proyectiva durante la revisión de la filmación con los sujetos filmados puede obtenerse información cualitativa y emocional a partir de un análisis estático (fotograma a fotograma) o dinámico de los contenidos de filme. En este sentido el cine y el vídeo son instrumentos de elicitación de respuestas por parte de los informantes y permite la identificación de problemas que el investigador no había tenido en cuenta durante la observación directa.<sup>284</sup>

Desde una perspectiva cognitiva, Joseph H. Schaffer, apunta que el cine y especialmente el vídeo -por su fácil manejo y mayor duración de la cinta de grabación-, permiten cubrir la información de los flujos de actividad y estimular la respuesta de los informantes. Además, proporcionan un mayor rigor científico a la investigación en cuanto a la intersubjetividad de los datos audiovisuales y facilita la identificación de las conexiones entre abstracciones e inferencias.<sup>285</sup>

Por otra parte, Krebs considera que la técnica de elicitación filmica permite delimitar con precisión las categorías conceptuales de los informantes, obteniendo información sobre cómo los miembros de un grupo cultural experimentan, clasifican y estructuran el mundo en que viven.<sup>286</sup> Desde una perspectiva sociolingüística y basándose en los objetivos de la etnociencia, este autor señala el establecimiento de un nuevo tipo de comunicación con los informantes, ya que la pantalla permite elicitar respuestas sin que el

---

<sup>283</sup> J. Collier, Visual Anthropology, op. cit. pág. 170-179.

<sup>284</sup> John Collier, Visual Anthropology, op. cit. págs. 180-185.

<sup>285</sup> Joseph H. Schaffer, "Videotape: New Techniques of Observation and Analysis in Anthropology" en Principles of Visual Anthropology, op. cit. pág. 253.

<sup>286</sup> Stephanie Krebs, "The Film Elicitation Technique", Principles of Visual Anthropology, op. cit. págs. 283-284.

investigador proporcione categorías explícitas al sujeto estudiado. Mostrándole directamente la filmación o mediante preguntas muy genéricas (¿Qué está pasando? ¿Qué ves?) es posible elicitarse categorías conceptuales propias de los sujetos sin sesgarlas con las propuestas por el investigador.

### *El cine como tecnología*

Para resumir, y siguiendo a Claudine de France, cuya obra examinaremos a continuación, la función principal del cine o del vídeo en el trabajo de campo es servir de soporte persistente a la observación directa en el transcurso de una investigación etnográfica. En segundo lugar, permite obtener información distinta a la obtenida mediante la descripción verbal o escrita. En tercer lugar, el cine y el vídeo permiten la confrontación de las personas filmadas con su imagen para provocar nuevas respuestas, interpretaciones y valoraciones sobre las acciones filmadas. Finalmente, permite el examen repetido, revisable y verificable de los datos obtenidos durante la *observación diferida*.

Claudine de France publica su libro Cinéma et Anthropologie en 1982, planteándolo como el primer estudio sistemático realizado por un autor sobre el cine etnográfico. Su intención es definir los objetos, instrumentos y métodos de la antropología fílmica, que trabaja principalmente a partir de la aprehensión de las manifestaciones visuales y sonoras de lo sensible. Una *antropología de lo sensible*, apunta. Esta autora plantea dos grandes temas de reflexión: la tecnología y la descripción.<sup>287</sup> A partir de la aplicación de la noción de *comportamiento técnico* de A. Leroi-Gourhan y de *técnicas corporales* de M. Mauss en el estudio del registro cinematográfico propone que la cámara permite la descripción simultánea de los tres planos tecnológicos (material, ritual y corporal) de todo proceso social, incluyendo la expresión verbal como parte de este comportamiento técnico.

El cine y el vídeo permiten un tipo de observación y de inscripción distinto a la observación directa, a la descripción escrita y a las formas de representación estática como esquemas, gráficos, diagramas o dibujos. Permite la aprehensión de las manifestaciones visuales y sonoras de lo sensible en un soporte tecnológico capaz de almacenarlas y reproducirlas. Es la confluencia de estos dos registros -gesto y palabra- lo que da al cine su particularidad,

---

<sup>287</sup> Claudine de France, Cinéma et Anthropologie, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris. (1982) 1989. Prefacio, págs. xii-xiii.

junto con la posibilidad de repetir, acelerar, pasar a cámara lenta o congelar estas imágenes sonoras (y actualmente, digitalizar y tratar la imagen).

En el trabajo etnográfico, la función principal de este medio es la de servir de soporte persistente de los fenómenos sometidos a la observación directa durante la investigación etnográfica. Ahora bien, la descripción filmica, al contrario que la descripción oral o escrita, difícilmente puede disociar estos tres aspectos (cuerpo, materia y rito) o separar en la imagen forma, función y regla. Tampoco puede escapar a la intrusión en el campo delimitado por la cámara de aspectos secundarios o marginales al proceso que quiere estudiar. La observación directa sintetiza, clasifica y economiza, mientras que la observación filmica amplía el campo de lo observable a lo que no puede ser directamente expresado por la palabra o incluso a lo que es considerado irrelevante por el investigador o por los propios actores.

Lejos de ver en este entretrejo de relaciones y procesos que capta la cámara un obstáculo para la comprensión de la actividad humana, el etnólogo descubre su mismo objeto de estudio, *la unidad del comportamiento social*. Los procesos secundarios y marginales o los gestos aparentemente insignificantes pierden su estatuto negativo para convertirse en elementos indispensables para la inteligibilidad del proceso estudiado.

El análisis de Claudine de France también se centra en la diferencia entre la descripción escrita y la descripción filmica. Entiende que una descripción filmica minuciosa de los "hechos" y los "gestos" es un soporte irremplazable para el análisis, independientemente de su valor dramático, y propone el examen de la relación entre la instrumentación audiovisual y las orientaciones metodológicas, obteniendo así tres formas de registro: la *observación directa*, la *encuesta oral*, y la *observación diferida*. Nos dice:

*"La imagen cinematográfica exprime con economía de medios inigualable la multiplicidad de manifestaciones simultáneas que componen la atmósfera de un grupo humano. Concebir el cine como un simple paliativo de las insuficiencias de la observación directa y de la exploración verbal conlleva la ventaja, de orden científico, de atraer la atención a la originalidad del cine sobre otras formas de observación y de expresión. (...) La imagen animada libera al lenguaje de su rol como espejo aproximado de lo que fluye."*<sup>288</sup>

¿A qué aspectos de la vida social y cultural accede más directamente la descripción filmica? El flujo de gestos, posturas y operaciones materiales (que

---

<sup>288</sup> Claudine de France, *Cinéma et Anthropologie*, op. cit. pág. 6-7.

forman el soporte de la vida social) son el material inicial, el elemento permanente de la imagen. En este sentido, el cine restituye lo que la observación directa ha pasado por alto. La expresión verbal es la "traductora" principal e inmediata de la observación directa y por tanto, el etnógrafo tiende a proceder con economía de medios: selecciona en el flujo de manifestaciones concretas aquello que le parece más relevante y que puede atribuirle una significación inmediata, aunque provisional.<sup>289</sup> La cámara no está sujeta a este proceso de desglose, mantiene la unidad de la acción y no es tan selectiva (el encuadre registra más que el ojo).

De France observa que, sin un comentario, el espectador se encuentra delante de un caos de gestos y de objetos; es el fenómeno que denomina *aglomeración de la imagen*.<sup>290</sup> La imagen filmica encuadra un momento de la relación entre cuerpo, materia y rito en el seno de una cadena de cooperación. El etnocineasta no puede limitar su observación a uno de estos aspectos, solo puede subrayarlos mediante el enfoque o el movimiento de la cámara. Por esta razón la imagen del etnocineasta está siempre aglomerada de gestos y objetos materiales distintos a los que él hubiera deseado delimitar. "Una de las paradojas del cine etnográfico, no sin relación a la aglomeración de la imagen, es la de que entre los hechos cuyas manifestaciones reproduce y que permite así establecer, sólo aparecen inmediatamente como tales al espectador o bien aquéllos que éste ya conoce o aquéllos que su formación lo predispone a descubrir".<sup>291</sup> Esta paradoja de la imagen, según la entiendo, puede expresarse así: la cámara fija señales del medio que pueden pasar desapercibidas al ojo. Al ver la pantalla, nuestros ojos reconstruyen la experiencia visual original, a la vez que pueden intentar reconfigurar la visión y, así, ver en la pantalla aspectos que no tuvimos en cuenta en la observación directa. La ventaja frente a la descripción escrita es que permite la abstracción de elementos visuales sobre los cuales ejercitar nuestro *pensamiento visual* productivamente.

Sin embargo, Claudine de France utiliza la metáfora del espejo para referirse al cine como instrumento capaz de registrar directamente las manifestaciones tecnológicas de los procesos sociales. Desde esta posición, no se plantea la pregunta sobre cómo percibimos el mundo, ni tampoco entra en

---

<sup>289</sup> Claudine de France, *Cinéma et Anthropologie*, op. cit. pág. 7-8.

<sup>290</sup> Claudine de France, op.cit. pág.11.

<sup>291</sup> Claudine de France, "Cuerpo, materia y rito", *Imagen y cultura, lecturas en antropología visual*, E. Ardévol & P. Pérez, ed. Diputación de Granada (en prensa), pág. 17 (del manuscrito).

consideración el cine como sistema de comunicación o como narración, tal como lo planteábamos en el capítulo seis (entendida como conjunto de convenciones y pautas culturales para articular una historia).<sup>292</sup> Para esta autora, el cine refleja de forma directa, concreta y precisa los aspectos físicos visibles y audibles del acontecimiento filmado y por tanto, los aspectos técnicos presentes en cualquier tipo de actividad humana. Las técnicas de encuadre, ángulo, enfoque y movimiento son entonces formas de *notación* y subrayado del etnógrafo cuando quiere llamar la atención sobre algún aspecto de estos comportamientos técnicos.

La aportación de Claudine de France es interesante si apreciamos que aporta un marco teórico a la descripción filmica que le permite la explotación del medio cinematográfico para el estudio del comportamiento técnico de una manera productiva. La utilización del cine está orientada teóricamente y la metodología está integrada en su teoría. Sin embargo, hay que llamar la atención sobre el hecho de que tanto en su idea de la descripción filmica como en su concepción sobre la observación diferida supone que no ha existido ninguna transformación de los datos y que la cámara puede describir el proceso material con todo detalle:

*"Por la misma razón de la dificultad para separar en la misma imagen forma, función, reglas y limitaciones, el cine etnológico procura describir el proceso material con todo detalle. Esto es describir escrupulosamente los gestos más ordinarios e insignificantes en apariencia, solo así se puede esperar asir este aspecto que parece difícilmente analizable: la ritualidad cotidiana".*<sup>293</sup>

### *El cine como pauta*

En su estudio sobre la cinésica (*kinesis*), Ray L. Birdwhistell propone un uso de los medios audiovisuales como técnica analítica.<sup>294</sup> Su idea es que el movimiento corporal es un aprendizaje de la comunicación, que está pautado culturalmente y que puede ser analizado a partir de un sistema ordenado de

---

<sup>292</sup> Ver capítulo cuarto de esta misma obra "Críticas a la representación y modelos participativos".

<sup>293</sup> Claudine de France, *Cinéma et Anthropologie*, op. cit. pág. 26.

<sup>294</sup> Ray L. Birdwhistell, *Kinesics and Context, Essays on Body-Motion Communication*, Penguin Books, 1970.

elementos aislables (*kinemas*). A partir de una serie de estudios que demuestran la interdependencia del comportamiento visible y audible en el flujo de una conversación, considera que la comunicación es multicanal y que las formas comunicativas se encuentran en el microuniverso del paralenguaje y el gesto, no sólo en las palabras.

Este autor se opone a la teoría de la información que parte del supuesto de que el ser humano es una "caja negra" con un orificio que emite algo así como "pedazos" de comunicación y otro orificio para recibirlos, de forma que la comunicación es simplemente la suma de "*bits*" de información que pasa entre dos personas en un período de tiempo dado.<sup>295</sup> Por el contrario, propone que el control comunicativo no se logra mediante un proceso aditivo como acumulación de parcelas de sonido o movimientos corporales que llevan encapsulados "trozos" de significado; ni tampoco es el proceso de aunar piezas llamadas palabras y gestos en cadenas de significado llamadas frases. Su hipótesis es que la cultura humana es posible precisamente porque no lo tenemos que hacer así, porque aprendemos de una forma pautada.<sup>296</sup>

La metodología que utiliza este grupo de trabajo es el estudio del comportamiento interaccional en un entorno *natural* (no formalizado por el investigador) mediante técnicas exhaustivas procedentes de la lingüística y la cinesis (*kinesics*) -estudio del movimiento corporal en relación con la comunicación-. Estas técnicas suponen la introducción de la grabadora de sonido y del cine para analizar el comportamiento a partir de un proceso de transformación de los datos audiovisuales obtenidos.<sup>297</sup> La intención del equipo de Birdwhistell es desarrollar técnicas que permitan la descripción y el análisis estructural, evitando explicaciones prematuras psicologistas o sociologistas *-a priori o a posteriori-* de acontecimientos cuya realidad manipulativa reside precisamente en la estructura lingüística.<sup>298</sup> Para este autor, los logros teóricos y técnicos de la lingüística y de la cinesis en un nuevo mundo experimental son posibles gracias al magnetófono, la cámara

---

<sup>295</sup> "Ahora bien, no podemos estudiar el comportamiento social de un pez sacándolo fuera del agua, el niño es un niño en su mundo y el comportamiento que despliega en un laboratorio representa solo una pequeña parte, quizás ni una muestra representativa de su repertorio." R.L. Birdwhistell, "Learning to be a human body", *Kinesics and Context*, op. cit. pág.6.

<sup>296</sup> R.L. Birdwhistell, *Kinesics and Context*, op. cit. pág.7.

<sup>297</sup> R.L. Birdwhistell, op.cit. pág. xii.

<sup>298</sup> R.L. Birdwhistell, *ibidem*. pág. xiii.

sonora y la posibilidad de ver a cámara lenta el movimiento. Esto supone a la vez, plantearse desde una nueva perspectiva de lo que entendemos como comportamiento humano (y por extensión, lo que es significativo sobre la interdependencia pautada de los seres humanos).<sup>299</sup>

He expuesto brevemente esta posición teórica acerca de la comunicación elaborada a partir de una práctica experimental por que se relaciona estrechamente con la utilización del cine y del vídeo como instrumentos metodológicos y como medios de comunicación. Es otro ejemplo en el que la metodología está integrada en el proceso de elaboración teórica. La actitud teórica del investigador hacia la cámara define lo que ésta "es capaz o no de hacer" y, consecuentemente, su importancia metodológica. Birdwhistell es escéptico frente al cine como instrumento de investigación, a pesar de que éste forma parte de su metodología básica, y aún más frente al cine como medio de comunicación de conocimiento sobre la comunicación.<sup>300</sup>

Para este autor hay que tener en cuenta al menos dos cosas si queremos incorporar la cámara como instrumento de investigación. Primera: como audiencia con casi un siglo de experiencia, tenemos hábitos adquiridos en la forma de ver y oír películas que responden a un comportamiento moldeado por patrones, de modo que nuestro aprendizaje cultural sobre cómo ver cine o televisión tiende a controlar las formas y los tamaños que percibimos, incluso en el caso del investigador o del estudiante más motivados en la investigación. Por ejemplo, tenderemos a registrar nuestra experiencia visual en segmentos ordenados secuencialmente y tenderemos a percibir un ritmo en las configuraciones de forma y de tamaño que, sin darnos cuenta, tomaremos como "algo" en la cadena de que "algo ha pasado". Esto quiere decir que nuestra comprensión de lo que puede hacer una cámara cinematográfica o de vídeo, de lo que "vemos en la pantalla" depende de nuestro aprendizaje cultural como espectadores, receptores y consumidores de cine y televisión.

Segunda: el ritual de la proyección de una película (representación y audiencia) depende de una estructura convencional. La relación entre actor y audiencia, orador y público entendida como complementaria, como

---

<sup>299</sup> R.L. Birdwhistell, op.cit. pág. 4.

<sup>300</sup> Por ejemplo, empieza su artículo dedicado a la filmación para la investigación sin querer entrar directamente en materia, diciendo que siempre ha sido cauteloso en el uso de la cámara fotográfica como instrumento para el estudio del movimiento, la expresión e incluso, la postura. Ver R.L. Birdwhistell, "Still Photographs, Interviews and Filming", Kinesics and Context, op. cit. págs. 147-155.

interdependiente o como aspecto de una estructura de comunicación más amplia -nos dice- no está bien comprendida ni por los teóricos en comunicación de masas ni por los investigadores en la comunicación directa o en vivo.<sup>301</sup>

Entiendo aquí que debemos tener en cuenta que el cine como producto cultural forma parte de un sistema comunicativo que está caracterizado por una relación entre productor y audiencia y por tanto, sometido a un esquema dramático en el que el observador se define como espectador.<sup>302</sup> Así, vemos el cine como una representación o como un espectáculo. Para Birdwhistell no podemos tener control sobre el instrumento sino tenemos conocimiento sobre cómo funciona en nosotros.

Al utilizar el cine como instrumento en la elaboración y tratamiento de datos y además en la comunicación sobre la investigación en ciencias sociales, estamos incorporando nuestros hábitos convencionales de ver películas, que se enmarcan dentro de nuestra tradición cultural narrativa; es decir, incorporamos también nuestras convenciones de lectura y recitación.

La corriente de comportamientos que captamos al ver una película parece tan "realista" que nos deja indefensos ante nuestros hábitos convencionales de observación, que parecen tan naturales precisamente porque están anclados en nuestra costumbre. Desde el momento en que consideramos que los medios de telecomunicación (película, grabadora de sonido, televisión, vídeo) son necesarios para la enseñanza y el estudio de la antropología, de la cinesis o de la lingüística y para la transmisión de conocimiento sobre nuestras investigaciones, nos enfrentamos al "problema de la instrumentalización"; a la coerción tecnológica que presupone el tipo de registro que utilizamos.<sup>303</sup>

---

<sup>301</sup> "McLuhan, en términos no comportamentales, ha señalado que el medio controla el mensaje. Yo diría, también en términos no comportamentales comparables, que la audiencia y el productor han negociado sin darse cuenta y durante años, una forma convencional de estructura comunicativa. Actor, cámara, receptor y espectador acceden a una convención. Es difícil penetrar en ella si somos investigadores, o variarla si somos artistas, y casi imposible hablar sobre ella, si somos espectadores no convencionales". En R.L. Birdwhistell, *ibidem*. pág. 150.

<sup>302</sup> Es lo que he señalado como la creación de los polos de relación a partir de un contexto "audiencia". Ver la introducción a este mismo capítulo, "La filmación etnográfica y la cámara antropológica" el apartado *Modos de producción etnográfica: exposición y exploración*.

<sup>303</sup> Este problema puede ejemplizarse con lo que sucede cuando realizamos la transcripción de una conversación grabada en una cinta magnetofónica. La memorización activa y la creencia de que los seres humanos hablan por turno y en frases completas lleva a una situación en que el transcriptor "oye" de forma organizada y más o menos gramaticalmente correcta, lo que de hecho no lo es. Reconstruye el sentido de la conversación y da un buen informe sobre la discusión; pero

Ver una película o un vídeo sobre el comportamiento humano requiere una disciplina igual o mayor que la requerida en la transcripción de cintas de audio a texto escrito; supone reconfigurar los hábitos del mirar. Por ejemplo, la mirada acrítica de un filme o secuencia sobre la interacción refuerza el presupuesto de un tiempo lineal (pasado-presente-futuro) así como nuestras convenciones dramáticas sobre la interacción, entendida como una cadena compuesta por acciones y reacciones. No solo la forma de observar, sino también la forma de filmar están guiadas por convenciones que hemos aceptado como "espectadores". Por ejemplo, los primeros planos nos parecen correctos, lo mismo que el salto de enfoque de hablante a hablante en el seguimiento visual de una conversación y una toma estática nos parece más "objetiva" que una toma en movimiento. La velocidad de la imagen también ejerce una coerción sobre nuestra mirada, sin que podamos dirigirla o detenerla a voluntad; aunque podamos detener y examinar un fotograma, no obtenemos mayor profundidad de campo, solo lo que aparece en el encuadre y está focalizado.

Los instrumentos tecnológicos configuran de una forma muy determinada nuestros datos y deben tenerse en cuenta sus limitaciones; de lo contrario, las formas registradas por estos instrumentos pueden parecer tan reales que oscurezcan la misma naturaleza para cuya abstracción fueron diseñadas.<sup>304</sup> ¿Qué hace el cine? Birdwhistell responde: abstraer un sonido, una forma. En este sentido, Birdwhistell lo compara con la capacidad del profesor o del actor para abstraer y repetir un sonido, una acción o una postura. Esto puede facilitar la investigación, la localización, el aislamiento y la substanciación de unidades mínimas y de su medida; pero la capacidad para repetir una señal o complejo de señales para satisfacción de una audiencia puede llevar a una confusión entre la reproducción y la comprensión de la señal por parte del investigador y de su audiencia.<sup>305</sup>

Hay que mantener la distinción entre la escenificación de un acto, audible y visible, y la comprensión de la naturaleza y la significación funcional

---

no sobre el comportamiento en la interacción, que es lo que queremos estudiar. Esto nos hace dar cuenta de algo tan simple como que, aunque la grabadora registre la información sonora mecánicamente, no escuchamos mecánicamente; nos muestra que aprendemos de forma pautada, que percibimos de forma selectiva y que recordamos de forma organizada. Sobre las dificultades de la transcripción, ver R.L. Birdwhistell, op.cit. pág. 151.

<sup>304</sup> R.L. Birdwhistell, op.cit. pág. 152.

<sup>305</sup> R.L. Birdwhistell, ibidem. pág. 153.

del actor en un contexto. La exactitud de la representación no aporta nada al conocimiento del modelo. Aunque la tecnología pudiera reproducir la realidad perceptual en toda su complejidad, esto no nos llevaría a una mejor comprensión de cualquier problema que investiguemos en el campo de la antropología o de las ciencias sociales, ya que la representación, nos dice Birdwhistell, solo demuestra el hecho de que se puede producir un facsímil que deje satisfecha a la audiencia en un contexto particular. La dificultad sobreviene al investigador cuando intenta distinguir entre la respuesta de la audiencia a las propiedades estructurales del complejo configurativo, de las que se derivan de la estructura convencionalizada de la reciprocidad entre acción y audiencia.<sup>306</sup>

Si seguimos el argumento de Birdwhistell, pienso que no podemos hablar de una traducción de los hechos observados en vivo a la imagen en la pantalla ni de que el cine supla el papel del lenguaje en su misión de "reflejar la realidad", como apuntaba Claudine de France, sino que es mejor hablar de una transformación de cierto tipo de información a través de un instrumento tecnológico que nos permite la construcción de datos audiovisuales analizables.

La crítica a la concepción del cine como instrumento neutro (independiente de la teoría) puede encontrarse desde la vertiente de la antropología visual en el trabajo de Rollwagen. Según este autor, en el análisis del cine como instrumento etnográfico coexisten dos orientaciones epistemológicas. La primera sugiere que la meta de la ciencia es describir la verdadera naturaleza de la realidad mediante el registro objetivo de hechos sobre esta realidad.<sup>307</sup> Por contra, hay una segunda perspectiva según la cual cualquiera que sea la "realidad" existente ésta solo puede ser conocida a través de observadores individuales. Desde esta perspectiva, la naturaleza del marco cognitivo (en particular el marco teórico razonado) utilizado por el observador es de vital importancia en la observación de esta "realidad" y en el registro de las observaciones, ya sea por medios escritos o cinematográficos.<sup>308</sup> La

---

<sup>306</sup> En otras palabras, no existe isomorfismo entre las palabras de un loro y un saludo entre dos personas en la calle como no hay isomorfismo en la escenificación o en la representación filmica con la "realidad". Ver R. Birdwhistell, op.cit. pág 154-155.

<sup>307</sup> Desde esta perspectiva, la teoría está (y debe estar) subordinada a la recolección de hechos y el cine aparece como un medio "objetivo" que simplemente registra los "hechos" que existen en la realidad externa y sensible (dígase gestos, posturas, lenguaje o acciones materiales).

<sup>308</sup> J.R. Rollwagen, ibidem. pág. 288.

teorización sobre cine etnográfico, nos dice Rollwagen, ha olvidado plantearse la cuestión sobre la transformación de percepciones a generalizaciones, suponiendo que el rol del observador es simplemente registrar.<sup>309</sup>

De todo ello deduzco que el cine y el vídeo pueden conducir al investigador al espejismo de que puede "registrarlo todo"; de que el documento que obtiene refleja el acontecimiento filmado y lo reproduce con exactitud y sin el sesgo del observador (evitando los movimientos de cámara, primeros planos y *zooms* obtendremos una descripción completa de lo sucedido). En primer lugar, deberíamos tener en cuenta que en el cine o en el vídeo opera un proceso de abstracción y reducción de señales audiovisuales en soporte que permite fijarlas y reproducirlas. Si esto es así, la cámara produce una abstracción y una transformación de estas señales, por tanto, la diferencia entre la observación directa y la diferida es cualitativamente distinta. Lo que vemos en la pantalla no tiene nada que ver con lo que vemos "en vivo" y tiene mucho que ver. Como punto de partida deberíamos considerar que se ha producido una abstracción del modelo (una simplificación y una reducción), además de una descontextualización. Destacar la importancia del contexto cultural de las imágenes filmadas y darse cuenta de que este contexto se ha fragmentado en la reducción cinematográfica es de vital importancia para entender el cine como instrumento metodológico.<sup>310</sup>

Creo que el problema es centrar nuestro problema. Podemos entender que si el cine refleja la realidad sensible, refleja también la realidad social y cultural, de modo que una descripción etnográfica será más fiel cuanto mejor reproduzca y con más detalle esta realidad sensible. Pero lo que nos interesa

---

<sup>309</sup> "La metodología se refiere a la estructura de procedimientos y reglas de transformación por las cuales el científico hace correr la información hacia arriba o hacia abajo de esta escalera de abstracciones para producir y organizar un mayor conocimiento. En el punto de la observación primaria, como el bacteriólogo que observa lo que hay en el microscopio, debe tener algunas herramientas conceptuales -definiciones de las cosas vistas y experimentadas- para dar forma y descripción a las observaciones. Las descripciones primarias, a su vez, están relacionadas con proposiciones más abstractas -la teoría general de los microorganismos- mediante la progresión por sucesivas etapas lógicas que deben ser claramente comprensibles y acordadas por otros colegas profesionales", Pelto & Pelto, "Intracultural Diversity: Some Theoretical Issues" American Ethnologist 2: 1-18, 1975. citado por Rollwagen, *ibidem*. pág. 310.

<sup>310</sup> Al ver el vídeo o la filmación de algo, nuestra memoria restituye el contexto de donde se tomaron las secuencias, pero no nos devuelve el contexto original, sino que "recrea" un contexto artificial a partir de la rememoración, donde las imágenes cobran sentido para nosotros. Como veremos, despreciar esto puede resultar peligroso para la investigación, ya que al revisar las imágenes tenderemos a otorgarles una cualidad de realidad empírica de la que carecen y a reforzar con ello nuestras impresiones procedentes de la observación directa como datos "objetivos" ("si, esto es lo que realmente pasó"). Ver *Etnografía de un aprendizaje* en esta misma obra.

como científicos sociales es la realidad social y cultural que podemos rastrear a través de las imágenes y del propio comportamiento en vivo; es decir, la cualidad de esas relaciones y objetos para alguien. En este sentido, cine y el vídeo como instrumentos de observación y de recogida de datos no pueden proporcionar directamente información de la realidad social y cultural estudiada, ya que el análisis de los contenidos de la grabación no son obvios, ni se deducen directamente de su observación. Entonces, las imágenes son un medio para la descripción etnográfica, no la descripción misma. En todo caso, creo que deberíamos entender que la imagen es un rastro que deja esa realidad cultural y social que queremos estudiar. Si el cine es un espejo, lo que nos interesa es lo que está detrás del espejo o mirar a través del espejo.

El cine o el vídeo son instrumentos, productos culturales para aislar y codificar información, para captar y procesar señales, pero no podemos quedarnos en el plano de la representación pictórica y de la mera evocación. Creo que será mejor entender que la cámara ha procesado cierto tipo de información que deberemos definir, interpretar y analizar para poder utilizarla en las ciencias sociales. La cámara difícilmente suple la observación directa, sólo fragmentariamente restituye lo que la observación directa ha perdido, y nunca puede sustituir "el acontecimiento en vivo" para el estudio de ese acontecimiento.<sup>311</sup>

Como conclusión podemos argumentar que el cine "por sí mismo" no proporciona "datos", material en bruto, pedazos de realidad, gestos o palabras, sino que nuestra propia mirada descubre y delimita las unidades de análisis y la significación que daremos a la imagen. Pensar que el cine no es nada o que, en todo caso, es una máquina que nos permite procesar señales luminosas y sonoras puede llevarnos, por contra, a olvidar que el cine es mucho más que eso por nuestro hábito de evocar imágenes en las formas y relacionarlas

---

<sup>311</sup> Podemos utilizar el vídeo como documento generado, pero no como si fuera la misma realidad que reproduce y abstrae. Una cosa es reproducir ciertos aspectos de la realidad sensible que podemos percibir con los sentidos y otra reproducir los procesos de información que se dan en esa realidad. La observación de una conferencia en vídeo no me dará la misma información que hubiese obtenido si hubiera asistido a la conferencia. Si participo en una conferencia y luego miro el vídeo sobre la misma, la grabación no me podrá restituir lo que yo pasé por alto, sino que me proporcionará otro tipo de información sobre la relación entre lo que ví y lo que no ví y sobre la relación entre lo que escuché y lo que no escuché. Al ver el vídeo sobre nuestra observación en vivo, podemos pensar que nuestra memoria restituye y reelabora el contexto donde se tomaron las secuencias; pero no puede devolvernos el "ambiente" original. Para nuestra investigación, otorgar valor de realidad empírica a las imágenes es reforzar nuestras impresiones de la observación directa. No es acertado pensar que podemos reconstruir el acontecimiento a partir de la suma de nuestra observación directa y diferida. Ver dentro del apartado siguiente, Etnografía de un aprendizaje, "Contrastando experiencias".

dándoles un sentido. La cámara está diseñada para ofrecernos una "realidad virtual", una nueva visión del mundo que nos permite transmitir y procesar información. Nos permite crear símiles y modelos de la realidad social y cultural, como nos permite imaginar otros mundos, proyectar hacia el pasado o hacia el futuro; y, en tanto que somos sus creadores, nos relacionamos con esos símiles y modelos, los percibimos, los sentimos, los pensamos y nos los creemos.

La utilización del cine como instrumento metodológico presupone la delimitación teórica del objeto de estudio; es decir, que lo que vemos en la pantalla o en el monitor se define a lo largo de la investigación. Lo hemos visto al analizar las distintas perspectivas teóricas con las que los autores que hemos tratado se ha acercado a la cámara. Dependiendo de su apreciación del instrumento, entienden el cine como una técnica que registra "un *continuum* de información", "un flujo sensible", un "flujo de actividad", un "acontecimiento" o una "interacción". Así, podemos concluir que en la pantalla no buscamos una representación más o menos fiel de lo que ha sucedido en la "realidad" o en el "flujo de lo sensible" sino que, o bien proyectamos sobre ella lo que pensamos que puede haber sucedido, o bien intentamos elaborar a partir de ella nueva información sobre lo que ha sucedido. Desde esta perspectiva, la imagen no es una representación de algo dado en la naturaleza, sino una simbolización de algo en nuestra mente. Podemos pensar que el cine es algo mecánico e impersonal que reproduce "imágenes", pero podemos imaginar algo más.

Teniendo en cuenta las observaciones de Birdwhistell, pienso que podemos hablar del cine como un elemento que nos permite procesar información. El problema urgente es entonces imaginar formas de tratamiento de la imagen adaptadas a nuestra investigación empírica y a nuestras necesidades teóricas.<sup>312</sup> La observación diferida es entonces un ejercicio sobre un soporte tecnológico que nos permite aislar ciertos datos visuales y sonoros, de forma que la definición de lo que vemos en la pantalla y las unidades de análisis que establecemos provienen de nuestra orientación teórica reelaborada, ampliada y modificada durante nuestra investigación empírica. Y

---

<sup>312</sup> Estoy pensando concretamente en los programas de procesamiento de la imagen y de inteligencia artificial. En primer lugar, El *procesamiento de imágenes*: la transformación de la imagen del vídeo, por ejemplo, en una imagen digitalizada. Las técnicas de *análisis* de este tipo de imágenes que nos permitan extraer información utilizable para nuestras hipótesis. Y qué *visión computerizada* podemos elaborar con mediante su combinación para la descripción o creación de un modelo. Ver el informe "Computer Vision Group" Unitat de Processament d'Imatges i d'Inteligència Artificial, Centre de Tractament d'Imatges, UAB.

es esta orientación y esta búsqueda, y no las cualidades intrínsecas de la tecnología audiovisual, las que nos proporcionan las bases de la observación diferida y de nuestra actitud metodológica ante la cámara.

### **7.2.3. La actitud metodológica: descripción, interpretación y análisis**

En el apartado anterior hemos visto la importancia de la actitud teórica del observador al utilizar la cámara para capturar, interpretar y analizar información audiovisual. Podemos decir que el tratamiento de la información que realiza el investigador durante la observación diferida puede ser parecido al que realiza el informante al interpretar la información audiovisual en la pantalla. Ambos proyectan en la pantalla cualidades que pertenecen al contexto social y cultural de la filmación mediante la rememoración y además transfieren a la experiencia del *visionado* los hábitos culturales adquiridos en relación al cine.<sup>313</sup>

El investigador puede proyectar, además, su modelo teórico sobre cómo mirar y qué encontrar en las imágenes visuales en función de su problemática específica. Esta proyección de sus objetos teóricos sobre la pantalla puede "transformar" el instrumento adaptándolo a sus necesidades. Aquí pienso, por ejemplo, en la construcción de tecnologías visuales específicas para definir e interpretar datos en campos como la medicina, astronomía, matemáticas o psicología donde los datos adquieren configuraciones visuales.

En nuestro caso, y centrándonos en la obtención y observación de las imágenes tomadas con una cámara, la actitud teórica también supondrá el

---

<sup>313</sup> Incluso para aquellos que nunca han visto una película, el aspecto representacional del cine queda definido cuando se posicionan como "espectadores". Los datos etnográficos que tenemos sobre cómo reaccionan los nativos cuando el etnógrafo visual vuelve al campo para proyectar sus películas son un buen ejemplo. Los etnógrafos "preparan su ritual", indican a las personas que se han de colocar delante de la pantalla, hacen un llamamiento a toda la comunidad para que esté presente en "el acto social" y estructuran el "acontecimiento" según su pauta cultural sobre lo que es "ver cine". Ver por ejemplo esta descripción inicial: "La gente de Mangganipi, una pequeña comunidad campesina cuyo nombre significa "villa de ensueño" estaba muy contenta de nuestra vuelta para mostrarles nuestras películas de una fiesta que aconteció en 1986. Centenares de ellos se aglomeraron en frente del pequeño monitor de vídeo que habíamos llevado a nuestros huéspedes. Pedimos al sacerdote que había oficiado la fiesta que reuniera a tantos participantes de aquel acto como pudiera para sentarlos cerca del monitor, con la esperanza de que luego pudiéramos entrevistarlos. En la confusión de la preparación de nuestro equipo para empezar a mostrar el filme a la multitud, no nos dimos cuenta de que uno de sus personajes más importantes estaba ausente". En Janet Hoskins, "Why We Cried To see Him Again!: Indonesian Villagers' Responses To The Filmic Disruption Of Time", *Anthropological Film and Video in the 1990s*, J. Rollwagen, ed. op. cit. pág. 83.

desarrollo de una metodología propia y la adaptación del instrumento a las necesidades y objetivos del investigador. La cámara es un artefacto cultural tan complejo como un lápiz, es producto del pensamiento humano y por sí sola, nada puede hacer. Fue pensada para prolongar nuestros sentidos. Pero nos sorprende el carácter automático de la cámara, su capacidad para "ver" sin que la oriente ningún pensamiento inmediato. La operación mecánica e indiscriminada de la cámara en el procesamiento de señales visuales (y sonoras), distinta a lo que podemos decir con palabras o detectar en la observación directa, puede aparecer como un instrumento de registro independiente del ojo humano. Sin embargo, ha sido el ojo humano quien ha creado la máquina, y la ha creado a su medida. Buscar un sentido en la filmación al azar o indiscriminada es como buscar un significado en las manchas que la humedad hace en la pared o en las que deja la tinta esparcida sobre un papel. Vertov, al personificar la cámara, le hacía decir:

*"yo soy el cine-ojo, el ojo mecánico. Yo máquina, os muestro el mundo como solo yo puedo verlo"; [pero añadía:] "el ojo mecánico, la cámara que rehúsa la utilización del ojo humano como pensador estúpido, busca a tientas en el interior del caos de los acontecimientos visuales (...). Para ayudar a la máquina-ojo existe el cine-ojo-piloto, que no solamente dirige los movimientos del aparato, sino que se confía a él para experimentar el espacio. (...) La acción conjugada del aparato liberado y perfeccionado y el cerebro estratégico del hombre que dirige, observa y calcula [dará lugar a una nueva manera de ver el mundo]".<sup>314</sup>*

La capacidad de abstracción de formas y sonidos de la cámara, junto con nuestro hábito para evocar la experiencia directa en la pantalla, choca con la actitud altamente selectiva del investigador y esconde el proceso de reducción de la complejidad social a la reproducción de ciertas señales luminosas y sonoras. La contradicción reside en que la capacidad observadora del etnógrafo es necesariamente selectiva y limitada, mientras que la capacidad de captar información de la cámara es, en principio, indiscriminada e ilimitada; aunque sólo puede enfocar en una dirección, con una apertura de campo determinada, desde un ángulo, etcétera.

En este sentido, la posición de un etnocineasta no es muy distinta a la del científico social que trabaja con datos estadísticos cuantitativos. Las posibilidades de obtener datos cuantitativos son prácticamente ilimitadas, así como las opciones para cruzar estos datos; pero no todas las correlaciones son significativas ni todas las cuantificaciones son pertinentes. Correlacionar todas

---

<sup>314</sup> Dziga Vertov, El cine ojo, Ed. Fundamentos, 1973, pág.28.

las variables entre sí indiscriminadamente no nos lleva a una mayor comprensión del problema, ni describe mejor a la población estudiada.<sup>315</sup>

¿Cómo organiza el etnógrafo su filmación? Depende de la relación entre su actitud teórica y su actitud metodológica: sobre lo que cree que la cámara es capaz de hacer, sobre lo que él quiere conseguir y cómo piensa que lo puede conseguir. Por motivos de exposición, he analizado en primer lugar la actitud teórica, para pasar a examinar ahora las distintas propuestas sobre cómo debemos filmar y cómo filmamos los etnógrafos en el campo para obtener resultados satisfactorios. Las propuestas oscilan, en este caso también, entre la descripción y el análisis; es decir, el objetivo de la filmación puede ser un buen material descriptivo o un buen material para el análisis.

### *La cámara como cuaderno de notas*

Claudine de France, como hemos visto, se centra en la descripción. Para esta autora, la actividad del observador-cineasta en el campo se mueve simultáneamente en dos planos: el de la descripción propiamente dicha del proceso estudiado y el de la anotación, más o menos alusiva de los procesos secundarios. Por ejemplo, el cuerpo en una actividad material o los adornos en una actividad corporal. Presenta al cine como un instrumento de gran potencialidad descriptiva y sitúa los aspectos analíticos después de la filmación; en la observación diferida. El objetivo ideal sería poder registrarlo "todo", aunque esto no sea posible por las propias cualidades del instrumento de registro y porque "toda descripción incluso la más rigurosa no escapa a las reglas generales de la *mise-en-scène*", es decir a las leyes de exclusión y encubrimiento.<sup>316</sup> Estas leyes se presentan como una limitación a la descripción "total" del proceso y plantean la paradoja de que no podemos describir el proceso "total" aunque nuestro objetivo sea la descripción "total", ya que la propia investigación está definida por una búsqueda explorativa que limita la posibilidad de otras.

Claudine de France señala que, en el campo, "el cineasta se deja guiar por ciertos hilos conductores del proceso observado que son los más susceptibles de dirigir la descripción filmica y distingue entre hilos *dominantes* y *secundarios*. ¿Cuáles son los dominantes? Los que el realizador considera

---

<sup>315</sup> Ver, por ejemplo, Hubert M. Blalock, *Estadística Social*, FCE, 1978 (1960).

<sup>316</sup> Claudine de France, *Cinema et Anthropologie*, op. cit. pág. 26-29.

que le proporcionan la comprensión de los demás aspectos. Existe una concurrencia entre los distintos hilos conductores; la elección depende de la estrategia descriptiva del etnocineasta. El resultado de la filmación dependerá de la forma en que se articule instrumentación, actitudes metodológicas y *mise-en-scène*.<sup>317</sup> Esta *actitud metodológica* es la que define la estrategia de filmación, mediante la que el etnocineasta hace uso de un conjunto de procedimientos destinados a atraer la atención del espectador (él mismo) sobre uno de los aspectos delimitados por la cámara. En este sentido, el cine es una herramienta descriptiva y analítica de primer orden desde el mismo momento en que tiene lugar la filmación o la grabación en vídeo. Por tanto, el cine sería un instrumento en cuya utilización está siempre implícito el marco teórico.<sup>318</sup>

La metodología de Claudine de France está ligada directamente a su posición teórica y, en este sentido, es valiosa y compleja; demuestra que el cine etnográfico puede ser producto de una investigación que incorpore la tecnología audiovisual desde sus propios planteamientos. La obra de Claudine de France también es importante, desde mi punto de vista, porque sistematiza por primera vez la idea de un *cine de exploración*, entendido como parte del proceso de investigación y componente integral del trabajo de campo. Su método de trabajo consiste en configurar la investigación al rededor del filme y de su examen repetido conjuntamente con las personas filmadas, de forma que la investigación etnográfica no puede desvincularse de la observación filmica.<sup>319</sup> Lo importante de su aproximación es que el cine de exploración y la investigación etnográfica forman parte de un mismo *proceso social de descubrimiento*.<sup>320</sup>

### *La cámara y el azar*

---

<sup>317</sup> Claudine de France, op.cit. pág. 33-34.

<sup>318</sup> De modo parecido a que en algunos programas de tratamiento cualitativo de datos, como el MECA, los resultados que se obtienen ya han sido tratados desde una perspectiva teórica, que son las premisas epistemológicas en las que se apoya el programa. Ver Pompeu Casanovas, "Diferència i processos d'informació; per a una anàlisi institucional del dret. II Congrés Català de Sociologia, Girona, 1994.

<sup>319</sup> Claudine de France, Cinéma et Anthropologie, op. cit. pág. xvii.

<sup>320</sup> Reconoce que la observación del etnocineasta, aún la más distante, es siempre participativa y que este aspecto se encuentra en todos los casos de observación filmica, ver también Luc de Heusch, pero no la desarrolla, ya que la da como presupuesto implícito en la observación. Claudine de France, Cinéma et Anthropologie, op. cit. pág. 4-5.

Desde otra perspectiva, Sorenson y Jablonko proponen tres estrategias de aproximación al campo con una cámara de cine o de vídeo. Estas estrategias metodológicas para la filmación etnográfica parten del supuesto de que el cine o el vídeo nos proporcionan un *continuum de información* que puede ser analizable. Consideran que, puesto que no podemos pretender registrar mecánicamente toda la información visual y sonora de un fenómeno natural (social o cultural), debemos actuar por muestreo; es decir, tomaremos nuestra filmación como una *muestra* del conjunto de información audiovisual posible sobre el acontecimiento que hemos querido registrar.

El *muestreo por oportunidad* consiste, simplemente, en no perder la oportunidad de grabar o filmar cuando creemos que va a suceder algo interesante. Mediante esta grabación casual podemos obtener información audiovisual de aspectos poco conocidos o inesperados en el momento en que ocurren. Este método se basa en el instrumento fundamental de descubrimiento y en la fuente de conocimiento por excelencia: la mente humana.<sup>321</sup> Se trata de utilizar ventajosamente el interés selectivo y perceptivo del trabajador de campo; utilizar la intuición, las impresiones, las ideas todavía no formuladas o solo parcialmente elaboradas para dirigir la cámara sin ningún plan previo de filmación.

La muestra filmica así obtenida reflejará la personalidad del autor, sus intereses, sus inclinaciones y su estilo. Este método incorpora a la cámara la capacidad de reconocimiento de patrones visuales de la mente humana y refleja estadios pre-articulados del descubrimiento. Puede que el material no sea utilizable directamente para un estudio científico determinado o para la producción de un documental, pero el procedimiento es de una gran fuerza en la búsqueda de conocimiento. Esta posición parte del reconocimiento de que la observación selectiva es algo más que un sesgo insoslayable, es la base de todo proceso de investigación.

Sorenson y Jablonko, al igual que Claudine de France, proponen introducir la cámara desde un principio en el trabajo de campo; pero le dan un valor específico como medio para obtener información del período de adaptación del investigador, de la marcha del proceso de la investigación y de la relación entre los participantes, de forma que el etnocineasta entra a formar parte de la escena. En este sentido, aportan a la filmación etnográfica el *aspecto participativo de la cámara* como medio para obtener información sobre

---

<sup>321</sup> E.R. Sorenson & A. Jablonko, "Research Filming of Naturally Occurring Phenomena: Basic Strategies", *Principles of Visual Anthropology*, op. cit. pág. 152.

las interrelaciones del investigador en el campo y cómo éstas son parte del desarrollo del proceso de investigación mismo. El investigador no necesita saber qué va a suceder antes de filmar, porque la intención no es transmitir o fijar un conocimiento sino aprender un nuevo conocimiento<sup>322</sup>.

Sorenson y Jablonko plantean una metodología audiovisual integrada en el trabajo de campo y dan una especial importancia a la cámara en el proceso de descubrimiento científico. Esta reside, no tanto en la calidad inmanente de los datos que registra, sino en la forma en que han sido obtenidos, ya que los movimientos de la cámara reflejan los procesos cognitivos de su portador. Pero aportan un elemento más; introducen el elemento participativo de la cámara y piensan en la cámara como observadora-participante en la dinámica de campo.

La segunda estrategia, que estos autores denominan como *muestreo programado*, supone utilizar la cámara de acuerdo con un plan predeterminado, que parte de un marco cognitivo explícito y sobre la base del concepto de significación. En este caso, la grabación o la filmación dependen de una información estructurada, más que de las intuiciones e inclinaciones del etnocineasta, de forma que éste incorpora el conocimiento articulado, sistemático y acumulativo que lo une a su disciplina y a su formación. Así, podemos relacionar simbólicamente el fenómeno indiferenciado con categorías discretas, manejables mediante la lógica y el lenguaje. La información estructurada nos permite dar un salto en la experiencia, nos ofrece un áncora para la discusión y la conjetura. Vincular la filmación a un modelo conceptual establecido nos permite relacionar lo conocido con el descubrimiento y darle a éste su sentido en el marco de la disciplina. Sin embargo, nos dicen, el muestreo programado nos limita a ideas preconcebidas sobre lo que es importante documentar. El muestreo oportuno puede evitar este problema, aprovechando deliberadamente lo imprevisible, pero está sujeto a la visión personal del etnocineasta.<sup>323</sup>

La *investigación digresiva*, la tercera estrategia de Sorenson y Jablonko, supone la filmación deliberada de *áreas en blanco*, de elementos alejados de la apreciación y del reconocimiento del investigador. El muestreo periférico o digresivo nos permite escapar del formato estructurado y de los hábitos instintivos de filmación; expande nuestra visión y penetra en áreas y

---

<sup>322</sup> E.R. Sorenson & A. Jablonko, op.cit. pág. 153.

<sup>323</sup> E.R. Sorenson & A. Jablonko, ibidem. pág. 155.

situaciones periféricas a nuestra atención más allá del ámbito de la comprensión y de la intuición. Este método posibilita el camino de lo obvio y lo conocido a lo nuevo y desconocido a través de lo insignificante y lo irrelevante.

Estas tres estrategias de filmación que pueden expresarse llanamente como: 1) tomar la oportunidad al vuelo, 2) sacar partido del conocimiento colectivo y 3) mirar hacia lo desconocido, son paralelas a la investigación científica, que aprovecha la capacidad humana de reconocer lo significativo, se basa en un cuerpo aceptado y reconocido de conocimiento racional y se expande con el deseo de aprender. Estos autores introducen el *método estocástico* en la filmación etnográfica. Esta idea consiste en la posibilidad de que la cámara aprenda por ensayo y error y en el reconocimiento del principio de indeterminación en la investigación y de la importancia de lo aleatorio en el proceso de selección.<sup>324</sup>

Para Sorenson, la cámara aporta cuatro tipos de información audiovisual: 1) La obtención de *información indiferenciada* se basa en el proceso automático de la cámara, que permite el registro de datos no conscientes, no percibidos, no estructurados ni organizados racionalmente (aunque el encuadre responda a la selectividad personal). Diríamos que la cámara registra más información audiovisual que la que el ojo es capaz de procesar. 2) La *información estructurada* es aquella que está mediada por la mente humana, conscientemente o no. Responde a los hábitos del mirar de acuerdo con conceptos, ideas, valores o gustos aprendidos por formación académica o por tradición cultural. Supone aprender a manejar simbólicamente la información audiovisual, organizándola en categorías y modelos relacionados con un *corpus* teórico. 3) La *apreciación personal* se sitúa entre la información estructurada y la indiferenciada, y juega un papel importante en el descubrimiento e interpretación de los datos. 4) Finalmente, la cámara nos proporciona *información espacio-temporal* que no puede desperdiciarse, ya que posibilita la identificación del espacio y la medida del tiempo, la duración de un proceso y su orden secuencial.<sup>325</sup>

La metodología de filmación propuesta por Sorenson y Jablonko, junto

---

<sup>324</sup> "Se dice que una secuencia de sucesos es estocástica si combina un componente aleatorio con un proceso selectivo, de manera tal que sólo le sea dable perdurar a ciertos resultados del componente aleatorio." en Gregory Bateson, Espíritu y naturaleza, "Glosario", Amorrortu Ed. Buenos Aires, 1980 (1979), pág. 201. Volveremos sobre esta idea en *Etnografía de un aprendizaje*; el apartado "Dos cámaras en acción" y en las conclusiones.

<sup>325</sup> E.R. Sorenson, "Visual Records, Human Knowledge and Future", Principles of Visual Anthropology, op. cit. págs. 466-468.

con el desarrollo de Sorenson sobre los distintos tipos de información proporcionada por la cámara, configura un modelo de filmación coherente para la incorporación de la cámara como instrumento de análisis en el proceso de investigación etnográfica. La utilización de las distintas estrategias de filmación en el campo supone un concepto dinámico de las relaciones entre el investigador y la cámara, transformando la relación entre observación directa, lenguaje y tratamiento de datos durante el trabajo de campo.

Sin embargo, existe todavía una decantación hacia el polo de la observación y de la documentación, sin que se explore el aspecto participativo y experiencial de la cámara. Aunque Sorenson afirma que la filmación selectiva es una fuente de conocimiento, se resiste a cualquier posible pérdida de información ocasionada por el trabajo de edición o manipulación del metraje e insiste en el mantenimiento de las coordenadas espacio-temporales. La documentación parece imponerse una vez más por encima de la experimentación y el análisis. A mi modo de ver, en la producción para la investigación se insiste excesivamente en que el material audiovisual no sea manipulado y en el valor intrínseco de la documentación para futuras investigaciones.

Este afán documentalista nos obliga a filmar con unas directrices específicas respecto a lo que es útil conservar (extensión, rigor, exactitud), muy distintas a las propuestas como estrategias de filmación (selección, intuición, impresión, espontaneidad). Si, por ejemplo, aplicamos las tres estrategias metodológicas propuestas por Sorenson y Jablonko en la misma filmación, nos veremos obligados a alterar los parámetros espacio-temporales, a variar enfoques o a probar distintas perspectivas y la filmación puede resultar algo caótica; incluso para el investigador que ha realizado las tomas. Los parámetros que rigen la documentación de un evento son distintos de la metodología de filmación etnográfica que nos proponen y esto nos coloca en una situación de *doble vínculo*, como diría Bateson. Si investigamos, no podemos documentar lo más extensamente posible; y si documentamos, no podemos descubrir nada nuevo.

Así como somos selectivos en la filmación, también puede ser productivo que seamos selectivos a la hora de examinar y organizar el material filmado. Es lo que he denominado anteriormente como *edición discriminativa*. Hay tomas que no nos interesarán y otras que nos parecerán muy valiosas, mientras que la reestructuración de las secuencias puede revalorizar una toma no significativa. El trabajo de edición es también un trabajo de análisis y, por lo tanto, puede proporcionar al investigador información distinta a la revisión

secuencial de la cinta o de la filmación tal y como fue obtenida. Collier, como ya hemos visto, propone la edición como un ejercicio de análisis fundamental y como parte del proceso de investigación.<sup>326</sup>

La organización de los datos según secuencias temporales, espaciales, situacionales, comunicativas, etc. supone la posibilidad de un examen individualizado y comparativo que nos lleva a la formulación de relaciones significativas. Sin embargo, al igual que una gran parte de los autores sobre cine de investigación etnográfica, Sorenson recomienda no editar durante la investigación. Parece que no tenga en cuenta el hecho de que reordenar las tomas en función de distintos intereses de observación es una tarea creativa que puede potenciar nuestra capacidad descubridora.

El error, pienso, estriba en considerar el trabajo de edición solo en cuanto ejercicio de construcción de un documental -en el sentido de crear una historia "para una gran audiencia". La edición se rechaza sobre la base de que supone la adaptación del material audiovisual a unos cánones estéticos que pueden dejar de ser válidos en un futuro, a costa de eliminar información irrelevante ahora, pero quizás preciosa mañana.<sup>327</sup> Sin embargo, tanto en la edición como al reorganizar el material, no tienen primacía los cánones estéticos predefinidos, sino la intención del investigador en hacer inteligible, al menos para él, su filmación.<sup>328</sup>

Considero que, si no nos permitimos experimentar más con la cámara y con la mesa de edición, difícilmente podremos conseguir una metodología dinámica en el análisis y la explotación de las secuencias.<sup>329</sup> Por una parte, la focalización en la observación más que en el papel observador-participante de la cámara y, por otra, la valoración del cine o del vídeo como instrumento de

---

<sup>326</sup> John Collier, Visual Anthropology: Photography as a Research Method, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1986, pág. 180.

<sup>327</sup> E.R. Sorenson, *The Visual Data Center*, "Visual Records, Human Knowledge and the Future" Principles of Visual Anthropology, op. cit. pág. 472-474.

<sup>328</sup> Por ejemplo, fue durante la edición de mi material sobre actos jurídicos cuando me di cuenta de mi orientación estructuralista de mis tomas, definiendo el espacio ritual y la interacción social en un juicio a partir de oposiciones binarias como "dentro"/"fuera", "circularidad"/"angulación", "alto"/"bajo", etc. Mi filmación intuitiva tomaba prestados elementos de mi propia formación en el análisis ritual. Ver a continuación Etnografía de un aprendizaje, "El espacio y el tiempo en una vista oral".

<sup>329</sup> Por el momento me refiero a la revisión del material y la selección de las secuencias significativas para la descripción etnográfica. Pero extendiendo el trabajo de edición a la posibilidad de digitalización de la imagen y su tratamiento con programas de inteligencia artificial para la construcción de modelos.

registro, conjuntamente con el respeto excesivo a las fuentes de información como documentación, frenan la exploración de las posibilidades analíticas. Esto puede reducir los objetivos de la filmación a la confección de un archivo de material filmico que otros se encargarán de analizar como puedan. El etnógrafo es un "mal" recopilador.

En la metodología de la filmación para la investigación, la imposibilidad de editar el material de campo con la idea de crear algo así como una muestra universal de formas de vida humana en soporte audiovisual, cuyo estándar abstracto debe ser el rigor, la exactitud y la extensión,<sup>330</sup> nos conducen de nuevo y en todo caso a la filmación posterior al trabajo de campo, más que hacia una filmación experimental que permita la exploración dinámica de las posibilidades proyectivas y analíticas de la cámara como instrumento integral de la observación-participante. En este sentido, mi propuesta da un paso más, al apuntar que la cámara es un instrumento de experimentación durante la observación participante y que este elemento es esencial para configurar la forma en que documentaremos la variabilidad cultural.

#### **7.2.4. La cámara, un instrumento particular**

Como conclusión, pienso que la utilización de la cámara como instrumento de investigación en la práctica antropológica se ha planteado teóricamente como una técnica de observación para el registro de información audiovisual -descripción, documentación- o para el análisis posterior de aspectos no observables directamente o que han podido pasar desapercibidos al investigador. Sin embargo, cuando utilizamos la cámara en la práctica no podemos desvincular la descripción del análisis y éste de la participación. Toda filmación refleja la mirada del observador y ésta siempre es selectiva y participativa.

Conocemos ya el trabajo de Bateson y Mead en Bali y Nueva Guinea y su utilización del medio visual para estudiar las regularidades del comportamiento corporal. También hemos visto el trabajo posterior de Birdwhistell en el análisis cinésico como forma de acercamiento al estudio de la comunicación humana. La cámara como instrumento de observación puede utilizarse a distintos niveles de análisis, que pueden incluir desde la simple

---

<sup>330</sup> Sorenson considera que la documentación visual es distinta a la producción de películas o la explotación del potencial comunicativo de las imágenes visuales y esboza un modelo sobre cómo debería organizarse un archivo filmico y sobre qué taxonomía. Ver E.R. Sorenson, *ibidem*. pág. 471 y siguientes.

observación hasta la codificación de las secuencias y su tratamiento mediante programas de ordenador; pero siempre, la forma en que fueron obtenidas las tomas respondía al tipo de datos que se buscaban. La intención de Bateson y Mead no era "documentar gráficamente la cultura de los balineses", sino estudiar el comportamiento corporal y relacionarlo con aspectos de la personalidad. El documento que nos han legado es valioso porque responde a un punto de vista específico.<sup>331</sup>

También se ha definido la *cámara observadora* como metodología explorativa durante la investigación de campo. En este caso, la grabación o la filmación no responden necesariamente a un microanálisis del movimiento corporal, como en los ejemplos anteriores, sino que se la cámara se utiliza como una forma de aproximarse al medio cultural sobre el que se quiere estudiar. Como ejemplo significativo hemos examinado la metodología de Claudine de France y las estrategias de filmación etnográfica de Sorenson y Jablonko. La cámara observadora es también una cámara "descubridora" de elementos que se pasaron por alto, de relaciones que se subestimaron o sencillamente, que no fueron captadas por la observación directa sobre el terreno. Es el aspecto llamado *revelador*. Las fotografías, el cine y el vídeo muestran al investigador la importancia de ciertos elementos en el espacio o en el tiempo, le revelan ciertas regularidades, le ayudan a corregir su sesgo visual, le abren nuevos caminos de investigación o le aportan nuevos datos a partir del contraste entre lo que vio y lo que ve en la pantalla.<sup>332</sup>

En este caso se trata del estudio repetido de las tomas por parte del observador para descubrir nuevos elementos, nuevas relaciones, nuevas pautas. Como no podemos controlar el proceso de formación de imágenes, decimos que estas imágenes se nos *revelan* -aparecen como de súbito en nuestra "pantalla" consciente. Pero, mientras que De France se centra en la observación diferida y en la cualidad intrínseca de los datos, Sorenson y Jablonko señalan la importancia del análisis de los procesos mentales del propio investigador durante la filmación -aunque dan primacía a la documentación sobre la experimentación. Este aspecto "subjetivo" de la cámara y su validez en el terreno de la investigación ya fue apuntado también

---

<sup>331</sup> Ver también el uso de las fotografías en Gregory Bateson, Naven, A survey of the problems suggested by a composite picture of the culture of a New Guinea Tribe drawn from three points of view, Stanford University Press, 1965 (1963).

<sup>332</sup> Niels Fock, citado por Kirsten Hastrup en "Anthropological visions: some notes on visual and textual authority", Film as Ethnography, op. cit. págs.11-12.

por Sol Worth y utilizado por John Collier, pero creo que no ha merecido la suficiente atención, ya que el lugar asignado a la cámara en la investigación ha sido generalmente la de registrar un acontecimiento lo más extensamente posible.

La *cámara proyectiva* ha sido altamente valorada por los antropólogos que han incorporado esta técnica de campo. Como hemos visto, proporciona al investigador un método de trabajo con los sujetos que consiste en interrogarles sobre el material audiovisual filmado para que aporten nueva información. No obstante, debemos considerar que el investigador proyecta también, a este nivel explorativo, las unidades de análisis que proceden de su marco teórico, y estructura la información visual a partir de la interpretación que realiza sobre lo que la cámara es capaz de hacer para él. En cierto modo, la observación diferida que realiza el investigador puede considerarse también como una técnica proyectiva.

Diríamos que el etnocineasta filma el acontecimiento con la mayor extensión posible para volver sobre la pantalla y examinar el acontecimiento y así plantear nuevas respuestas y nuevos interrogantes. Pero, en este caso, el investigador no distingue entre filmación y acontecimiento en vivo; tampoco el investigador se pregunta sobre lo que filmó y por qué lo filmó de esa manera y no de otra. Se puede lamentar de que sus imágenes quedaron confusas o que no pudo filmarlo todo, pero no se pregunta por qué filmó esto y no aquello, por qué le salió movida esa toma, cuáles fueron las condiciones de filmación y cómo tratar toda esta información. Es decir, el investigador busca respuesta "en las imágenes", en el contenido de su filmación y lo contrasta con su memoria visual del acontecimiento "tal y como fue", olvidando el contexto en que se fraguaron.

Pienso que la cámara explorativa que no tenga en cuenta el contexto de la filmación durante el trabajo de campo y no examine su propia mirada como parte de las imágenes que proyecta es una cámara disociada, infrautilizada, despersonalizada. Si personificamos la cámara, nos daremos cuenta de la importancia de su mirada, que nos interesará tanto como lo que pensamos que refleja. Analizaremos las tomas desde una doble perspectiva, teniendo en cuenta *lo que se filmó y lo que no se filmó*.<sup>333</sup> La doble perspectiva nos complica nuestra relación con la imagen y nos lleva a entender los datos obtenidos

---

<sup>333</sup> ¿Dónde establecemos el contraste? ¿Entre lo que recordamos que pasó y lo que vemos en la pantalla que pasó? ¿Entre lo que recordamos que vimos y lo que vemos que filmamos? ¿Entre lo que pasó y lo que vemos que pasó? ¿Entre lo que creemos que pasó y lo que al ver las imágenes creemos que pasó? ¿Entre lo que pensamos que vimos y lo que ahora en la pantalla vemos?

durante el trabajo de campo desde distintos enfoques. Nos lleva a examinar nuestro proceso de filmación como vía generadora de información.

De la pregunta sobre ¿cómo debo filmar para obtener datos etnográficos? nos movemos hacia ¿cómo muevo la cámara, qué elementos intervienen en mi filmación? ¿Por qué esa toma tan movida? Esto nos lleva a integrar la cámara en nuestro proceso mental y a integrar nuestra personalidad no disociándola por más tiempo entre productor/espectador. Lo que quiero decir es que ante la pantalla olvidamos que fuimos nosotros mismos quienes tomamos las secuencias o que detrás de la cámara hay siempre un ojo humano y no un acontecimiento.

Tener en cuenta el elemento "subjetivo" de la filmación nos aporta una nueva manera de ver nuestros datos y de situar las secuencias obtenidas en el contexto de la experiencia de campo, en lugar de considerarlas como representaciones que contienen por sí mismas la información sobre el ritual profano o sagrado que hemos observado. Por una parte, nos obliga a preguntarnos sobre la complejidad de la subjetividad. Como realizadores, tomamos decisiones sobre cómo queremos registrar el ritual, pero como espectadores, vemos las secuencias en la pantalla como algo "objetivo", como "*el ritual*"; esta es la disociación que quería señalar. Por otra parte, nos damos cuenta de que lo que consideramos un sesgo subjetivo es, como ha expuesto Sorenson, el producto de complejos procesos mentales y que este producto no proviene exclusivamente de una mente individual, sino que está integrado en el contexto que lo hace posible y por tanto, siempre forma parte de un proceso más amplio y colectivo.<sup>334</sup>

Hemos dicho, al empezar este capítulo, que la comprensión del cine como instrumento de investigación se debate entre la cámara como herramienta de observación y la cámara como forma de participación en una experiencia humana. Sin embargo, no hemos hablado mucho de este último aspecto. La razón es que se trata de una aproximación poco desarrollada en el campo de la filmación etnográfica explorativa (o de investigación), aunque muy debatida en el campo del cine que hemos llamado de exposición. En el cine de investigación, la cámara sigue siendo una *observadora muda*, su participación es la de un testimonio "invisible" y "frío". Sin embargo, los realizadores de cine

---

<sup>334</sup> Volveremos sobre esto más adelante, al intentar comprender el proceso de filmación etnográfica desde una perspectiva comunicacional. Lo que quiero sugerir aquí, de forma muy sencilla, es que también podemos examinar nuestros procesos mentales como datos objetivos sobre la experiencia humana, y así lo hacemos, de hecho, con las creencias, valores y actitudes de nuestros informantes.

documental etnográfico han sido mucho más conscientes del aspecto participativo de la cámara; quizás porque no entendían ir al campo sin ella. MacDougall, por ejemplo, se dio cuenta de este papel mermado de la cámara durante el trabajo de campo y propuso la idea de un cine *participativo*, definiendo la filmación como el reflejo de un encuentro cultural.<sup>335</sup>

La idea de una cámara observadora y participativa en el cine etnográfico no se ha desarrollado en profundidad, debatiéndose entre las dos tendencias: a) la cámara observadora como estática, no intrusiva, escrutadora, distante, invisible y b) la cámara participativa, dinámica, provocadora, próxima, intimista, reflexiva y auto-consciente.<sup>336</sup> Jean Rouch, el primero en definir su profesión como etnocineasta, propuso una visión de la cámara como *catalizadora*; es decir, provocadora de los propios acontecimientos filmados, a los que la cámara se incorpora como un elemento más y participa de la experiencia de los sujetos y del observador-participante. Seguidor de Vertov, este autor reconoce que la cámara y él forman un sujeto de experiencia, como el piloto y el avión que cruzan el aire, y habla incluso de caer en un *cine-trance* mientras filma.<sup>337</sup>

Dentro de esta línea propongo el desarrollo de la idea de una cámara que combine los elementos de observación y participación. Una cámara *interactiva* en el sentido de que se establece una comunicación entre la cámara y el cineasta, y entre ésta y los sujetos filmados. Una cámara *sumergida*, entendiendo que la cámara queda inmersa en el proceso que observa y adopta un punto de vista interior al sistema, porque forma parte del mismo. Incorporo también un nuevo concepto de relación entre las máquinas y los seres humanos ya desarrollado en la informática, basada en una relación denominada en estos medios como *interfase*.<sup>338</sup> Mi propuesta es que la cámara se incorpora al trabajo de campo como una prolongación del investigador y ésta es parte integrante del proceso comunicativo que tiene lugar durante la investigación de campo. En contra de la perspectiva mecanicista que ve en la

---

<sup>335</sup> Ver en el capítulo cuarto, el cine participativo de MacDougall y su idea del cine etnográfico como encuentro cultural.

<sup>336</sup> Ver capítulos tres y cuatro sobre modelos de representación en el cine etnográfico.

<sup>337</sup> Jean Rouch, "The camera and Man", op.cit. pág. 99.

<sup>338</sup> Se entiende por interfase algún tipo de superficie plana o de otra índole que constituye el límite común de dos cuerpos, espacios o entidades. La interfase posibilita la comunicación entre ordenador y usuario; dicho de otra manera, el usuario pasa información al ordenador y al revés a través de algún tipo de interfase.

cámara un mero instrumento técnico impersonal, la cámara interactiva, movida por el investigador, es una cámara "viva", personificada, a la manera de Dziga Vertov y su idea de cámara-ojo.

Entiendo el cine etnográfico de exploración a partir de la *cámara antropológica*, una cámara observadora y participante, que se sumerge en el terreno de campo y que interactúa con los participantes constituyendo un proceso comunicativo. La cámara antropológica es una cámara viviente en el sentido radical en que lo entendieron Vertov y Jean Rouch. La cámara interactiva y sumergida es una cámara anclada en el terreno de la práctica etnográfica, de forma que es un elemento clave de la comunicación del investigador con los sujetos filmados y del camino que tomará la investigación. El trabajo de campo debe entenderse entonces, como un proceso de comunicación, en el que la máquina no es un instrumento mecánico, sino un elemento activo, que interactúa con los sujetos e interviene creativamente en la relación entre el investigador, el grupo social estudiado y el contexto de investigación.

Tipos de cámara antropológica:

- Cámara observadora: descubre un nuevo modo de observación de los fenómenos visuales.
- Cámara proyectiva: el observador y el observado proyectan su visión del mundo en la cámara y en la pantalla.
- Cámara participativa: el sujeto que dirige la cámara es parte en el acontecimiento filmado.
- Cámara catalizadora: la cámara provoca, precipita los fenómenos visuales que pretende descubrir.
- Cámara interactiva: la cámara observa y participa a la vez, es parte del proceso que explora.

Esta imagen de una cámara viva, personificada, interactiva y sumergida puede resultar algo provocativa y chocante; quizá el lector considere excesivo y poco riguroso este planteamiento. No deja de ser una imagen para presentar una reconceptualización del papel de la cámara como parte del proceso explorativo que tiene lugar durante el trabajo de campo.

Supone modificar las relaciones que tenemos con la cámara como un objeto inanimado y mecánico que podemos usar cuando nos convenga sin modificar por ello nuestra concepción del mundo. La idea que propongo es que la cámara altera profundamente nuestra forma de hacer trabajo de campo: nos obliga a pensar en el proceso de investigación como proceso de producción y a la inversa, nos obliga a reconsiderar nuestra relación con los sujetos estudiados y nos obliga a reconsiderar nuestra relación con nuestras fuentes de información y con nosotros mismos como procesadores de datos. No es solo otra forma de registrar datos para su análisis, es otra forma de analizar. Pero es necesario seguir explorando esta imagen para ver si nos conduce a alguna parte.

La cámara interactiva supone asumir también que el proceso de comunicación no termina cuando termina la filmación, sino que el trabajo de campo se prolonga con la exhibición del film. Esto nos vuelve a remitir a los problemas de la audiencia y a la pregunta ¿A quién nos dirigimos? Asumir el conflicto es parte de la metodología explorativa, el hecho de que no podamos grabar una escena es tan significativo como el hecho de que se nos permita grabar otra. Para el trabajador de campo con una cámara, lo que se excluye es

tan importante como lo que se incluye. No podemos esperar gustar a "toda la humanidad", ni que la cámara sea bien recibida en todas partes. Si decidimos utilizar la cámara durante el trabajo de campo, debemos tener en cuenta que también la cámara va a "catalizar" conflictos y, si queremos utilizar el material filmado para editar una película de exposición de resultados o de comunicación del trabajo etnográfico, la valoración de los elementos que debemos tener en cuenta también forma parte del proceso de investigación.

### **7.3. EL trabajo de campo como proceso de comunicación**

#### **7.3.1. La etnografía de la comunicación**

Mi pregunta inicial era ¿Cómo modifica la introducción de la cámara nuestro trabajo de campo? He expuesto las distintas propuestas metodológicas para una investigación de campo con una cámara y hemos visto como éstas mayoritariamente reducen el lugar de la cámara a una posición observadora. Mediante la imagen de una cámara viva he querido introducir la idea de una metodología en la que la cámara se entienda de la misma forma en que entendemos el trabajo de campo, como una metodología de observación-participante y una técnica explorativa. Ahora me interesaría preguntarme ¿Cómo filmamos etnográficamente? y para intentar responder a esa pregunta he utilizado su contraria ¿Cómo no filmamos etnográficamente?

Para entender nuestra práctica etnográfica de forma que nos sea útil, podemos empezar preguntándonos cómo filmamos cuando no nos guía la intencionalidad etnográfica ni documental, cuando simplemente cogemos una cámara para grabar a nuestros amigos y parientes. La etnografía de la comunicación visual estudia cómo los individuos producen configuraciones visuales en contextos distintos y cómo se interpretan. Esto supone que la creación y la interpretación de imágenes se producen en un contexto culturalmente definido y que sigue unas pautas y convenciones conocidas y compartidas por los participantes en el acto de comunicación. Estas pautas y convenciones pueden emerger durante el acontecimiento y pueden ser alteradas por los participantes. Como ya hemos dicho en el capítulo sexto, el significado de una imagen existe sólo en la relación especial entre los componentes del proceso en el que se inscribe.

Chalfen en Snapshot, versions of life (1987) realiza su estudio etnográfico en la sociedad media norteamericana, preguntándose sobre el

sentido de la práctica común de hacer fotografías, organizarlas en álbumes, colgarlas, enmarcarlas o enviarlas a los amigos, además de otras prácticas relacionadas con la producción mecánica de imágenes como el cine y el vídeo domésticos.<sup>339</sup> ¿Qué hacemos cuando nos hacemos fotografías, miramos el álbum de fotos, recortamos y pegamos fotos; cómo las organizamos, cómo hablamos de ellas? ¿Cómo sabemos lo que tenemos que hacer con las fotos, cuando sacar la cámara, cómo enfocar? ¿Qué es una buena foto? ¿Quién lo decide? ¿Qué es lo que se da por descontado, por sabido sobre el uso que damos a nuestras fotografías personales? ¿Qué tipo de comunicación interpersonal subyace a las distintas formas de hacer películas, fotografías, vídeos caseros?

Este autor se aproxima a la producción doméstica de fotografías, películas y vídeos a partir de dos conceptos clave, comunicación y cultura, buscando el sistema simbólico que subyace en el contenido, la forma y el uso que damos al cine, al vídeo y a la fotografía personal. Para ello distingue entre *medio de comunicación de masas* y *medio de comunicación doméstico*.<sup>340</sup> El medio de comunicación de masas está controlado por la llamada industria cultural, por productores especializados que lanzan mensajes públicos, guiados por criterios de calidad, índices de audiencia o salud pública. La relación entre los productores y los espectadores no es personal, sino indirecta y anónima. El medio de comunicación doméstico se caracteriza por una audiencia restringida, por una relación cara a cara entre productor, actor y espectador -que pueden intercambiar sus funciones- y por la transmisión de una información privada y una intencionalidad personal del creador, contemplador y consumidor de sus propias imágenes (sin imposiciones laborales, profesionales o artísticas sobre lo que debe fotografiar o no, lo que es interesante o no, si tiene calidad o no).

Su investigación etnográfica basada en cuestionarios y entrevistas abiertas sobre las prácticas cotidianas de fotografía, cine y vídeo doméstico, demuestra la existencia de una *práctica cultural* de tomar fotografías distinta a la establecida por los medios de comunicación de masas. Esto se pone de relieve al contrastar estas prácticas con los comportamientos prescriptivos reflejados en los manuales, revistas y libros sobre cómo filmar o fotografiar con

---

<sup>339</sup> Richard Chalfen, *Snapshot, Versions of Life*, Bowling Green State University Press, Ohio, 1987.

<sup>340</sup> R. Chalfen, "Kodak Culture and Home Mode Communication", *Snapshot, Versions of Life*, op. cit. págs. 5-16.

éxito. Esta comparación entre comportamiento prescriptivo y comportamiento real revela que las pautas domésticas distan mucho y casi se oponen a lo que recomiendan estas publicaciones (que propugnan técnicas y convenciones procedentes del cine profesional y comercial) creando incluso un estilo propio o género.

Las personas no esperan lo mismo de una producción doméstica que de una producción comercial y, aún rompiendo todas las convenciones y buenas maneras del lenguaje cinematográfico estándar, o precisamente por esto, utilizan este tipo de imágenes, las interpretan y las dotan de sentido.<sup>341</sup>

Ni a los "productores" de imaginерías domésticas, ni a sus "espectadores", les preocupa o les molesta no seguir las formas de comunicación de masas; practican una forma de comunicación visual que sería inaceptable desde esos estándares. Ciertamente, el vídeo doméstico o la fotografía *amateur* se consideran de forma ambigua en los tratados profesionales de cine y de fotografía; o bien se desprestigian por su falta de sofisticación o bien se admiran por su "frescor" e "ingenuidad". Se utilizan expresiones como filmación "primitiva", "inexperta", "no-profesional" para separarla del valor artístico; y se habla de "diarios filmicos", "retratos de familia", "cine autobiográfico", cuando se quiere realzar su aspecto significativo como documento.

Las recomendaciones para los cineastas domésticos y aficionados al vídeo se dirigen hacia "cómo hacer una película interesante", "cómo conseguir que los amigos no se aburran" o "cómo lograr una escena divertida". Estas pautas entran en franca oposición con los intereses y prácticas *reales* de los aficionados.<sup>342</sup> Por ejemplo, se recomienda que se elabore un guión antes de filmar cuando, para los participantes de una película doméstica, planificar una filmación no tiene ningún sentido y, menos aún, trazar un guión previo. Las personas saben lo que quieren filmar en el momento, aunque no sepan muy bien porqué. Saben de antemano, sin necesidad de guión o planificación, cuándo llevarse la cámara y cuándo no, cuándo apretar el botón y cuándo terminar una toma. Es algo que se hace "espontáneamente".<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> R. Chalfen realiza el estudio principalmente sobre fotografías y cine de aficionados, ya que el vídeo todavía no estaba extendido cuando realizó el estudio. Ver también "Homevideo versions of life, Anithing New?" en *Society for Visual Anthropology News*, Spring, 1988. págs. 1-5.

<sup>342</sup> R. Chalfen, "Cinema Naïvité: The Case of Home Movies", *ibidem*. págs. 49-53.

<sup>343</sup> Los manuales asumen que el cineasta aficionado es a la vez productor, guionista, editor, realizador, cámara y tramoyista; en definitiva, debe controlar todos los elementos de la filmación *como si* realizara una producción hollywoodiense, mientras que esta noción es prácticamente

En definitiva, Chalfen descubre que los aficionados a una cámara de vídeo se empeñan en no seguir las reglas del cine convencional. Saben lo que quieren grabar y cómo. Desafían todas las normas, como las que aconsejan empezar cada secuencia con una toma de situación, fotografiar las escenas por orden lógico, evitar el uso excesivo del *zoom*, etc. Las películas domésticas parecen contradecir todas estas convenciones, como si la norma o comportamiento *natural* fuera precisamente contravenirlas. Incluso el aburrimiento que caracteriza el pase de un vídeo casero parece estar dentro de las "buenas costumbres" sociales. Casi nadie modifica su filmación pensando en que va a aburrir al "espectador", porque el acto de exhibición de un vídeo doméstico poco tiene que ver con ir a ver una película al cine.<sup>344</sup>

Chalfen comprueba, al igual que hace Pierre Bourdieu desde otra perspectiva, que aunque la fotografía y el vídeo no requieren un aprendizaje formal para su utilización social y cotidiana, "nada tiene más reglas y convenciones que la fotografía".<sup>345</sup> Solo que estas convenciones no son idénticas a las de la fotografía como obra de arte. Ambos autores trasladan la pregunta sobre el porqué tomamos fotos a la cuestión sobre cómo tomamos fotografías, hacemos películas o grabamos en vídeo. Sin embargo, mientras Pierre Bourdieu se pregunta cuál es la función social de la fotografía, Chalfen sistematiza un método de análisis descriptivo a partir de entender la fotografía, el cine o el vídeo como proceso de comunicación social.

¿Cuál ha sido el método de trabajo de Chalfen? Este autor apunta que la construcción de un filme, de una fotografía o de un vídeo consiste en cinco tipos de *acontecimientos comunicativos*: *planificación*, *filmación* (que incluye en cámara y tras la cámara) *edición* y *exhibición*. La diferencia entre estas categorías y las derivadas de un proceso de producción tal y como se entiende en la práctica cinematográfica es la utilización del concepto *acontecimiento comunicativo (communicative event)*, lo cual permite un análisis descriptivo no normativo de la relación entre el proceso de producción y sus componentes

---

ignorada, sino desconocida, por los novios que filman su luna de miel o los turistas que toman fotografías de sus viajes. Los usuarios de una cámara de vídeo doméstico o de una cámara fotográfica automática suelen ignorar las reglas más básicas sobre cómo "codificar" un significado en las imágenes y sin embargo, "lo hacen". Ver R. Chalfen, "Interpreting Home Mode Imaginery: Conventions For Reconstructing A Reality", op.cit. págs. 119-123.

<sup>344</sup> R. Chalfen, "The Case of Home Movies", ibidem. pág.53.

<sup>345</sup> P. Bourdieu, La fotografía, un arte intermedio, Ed. Nueva Imagen, México, 1979, pág. 37.

entendido como diferentes actos de comunicación interpersonales.<sup>346</sup> Estos componentes incluyen a los participantes, la localización, la temática, el formato y el estilo o códigos cinematográficos.

La relación entre los *acontecimientos comunicativos* y los *componentes del proceso* nos dará una forma de acceder a una tipología descriptiva de la práctica cinematográfica. La producción y exhibición de imágenes son acontecimientos centrales en la organización de cada proceso comunicativo. La actividad que constituye cada uno de estos actos de comunicación puede involucrar a varias personas e incluye un gran número de actos sociales. La secuencia de estas cinco fases de la producción pueden ser variable. Algunas partes pueden preceder a otras, como la filmación suele ser anterior a la edición y a la exhibición; pero también puede darse el caso de que la planificación sea posterior a la filmación.<sup>347</sup>

Un *acontecimiento de planificación* consiste en un conjunto de acciones, decisiones formales o informales relacionadas con la producción de fotografías, películas o vídeos. Suponemos que antes de la filmación o de la grabación en vídeo debe haber ocurrido algún tipo de planificación (al menos la decisión de llevarse la cámara). Las preguntas pertinentes sobre este punto se relacionan con el tipo de preparación requerida para la filmación: ¿quién toma la decisión sobre cuándo, cómo y dónde filmar? ¿qué tipo de organización social y de cooperación se ha planteado? ¿se ha procurado algún tipo de aprendizaje? ¿hay un plan de rodaje o un guión previo?

Un *acontecimiento de filmación* o de grabación en vídeo consiste en un conjunto de acciones e interrelaciones en los que la cámara es activada o desactivada. Los actos de filmación se relacionan con el tipo de actos que ocurren delante de la cámara y con la acción que transcurre detrás de la cámara. Los actos en cámara consisten en cualquier tipo de acciones que son elegidas para crear imágenes audiovisuales. El tipo de preguntas pertinentes se relacionan con el tipo de acciones o comportamientos que se despliegan para configurar la grabación y cuáles son ignorados, olvidados, desatendidos, rechazados o pasados por alto. Qué es lo que se fotografía y qué es lo que no se fotografía nunca, porque se subestima o porque se considera incorrecto o inapropiado. Consiste en analizar qué se considera relevante para la filmación,

---

<sup>346</sup> R. Chalfen, "Social Organization, Kodak Culture and Amateur Photography", *ibidem*. págs. 17-34.

<sup>347</sup> Ver el cuadro descriptivo de R. Chalfen en pág.19, *Snapshots*, op. cit. pág.19.

qué se omite y porqué. Qué tipo de acontecimientos, lugares, personas, acciones se filman y cuáles no. Qué tipo de arreglos se realizan para la puesta en escena, que transformaciones o negociaciones se establecen y modifican el escenario para la grabación de la cámara. Cómo se pide a la gente que actúe ante la cámara, qué convenciones o patrones de actuación delante y detrás de la cámara se reconocen, se admiten o se rechazan.

Los acontecimientos de detrás de la cámara hacen referencia al tipo de actos que tienen lugar en el modo de operar con la cámara. El comportamiento que es responsable de la creación de la imagen y que hacen referencia a cómo, dónde, cuándo, de qué modo y porqué se utiliza la cámara. Qué tipo de comportamientos son característicos de la persona que dirige la cámara; si existe una rutina, un estilo de comportarse en relación a la cámara. Cuál es la relación entre los participantes que están en cámara y los que están detrás de la cámara. Qué tipo de instrucciones verbales son parte de la relación entre ambos tipos de participantes. Qué tipo de convenciones sociales se establecen para que la filmación sea posible y qué tipo de acuerdos tácitos o de comportamientos se espera de los "actores" y de los "realizadores".

Un *acontecimiento de edición* consiste en el conjunto de decisiones e interrelaciones que rodean la forma de transformar, secuenciar, eliminar y ordenar el material audiovisual. Estos actos tienen lugar después del proceso de filmación y pueden ser posteriores a una primera o varias exhibiciones públicas del material (aunque la filmación implica siempre una primera edición). La edición incluye la visión y revisión del material filmado o grabado y consiste en disponer y reordenar las secuencias. Cómo se crea este orden, cómo se elabora el material, qué se añade, qué imágenes se eliminan, cómo se colocan y qué criterios se utilizan para la selección y descarte de las tomas, si existen criterios explícitos sobre lo que es una buena o una mala toma, quién lo decide y porqué son algunas de las preguntas pertinentes para el etnógrafo que analiza el proceso de edición.

Un *acontecimiento de exhibición* consiste en la forma en que se presenta el material audiovisual en un contexto en el que participan personas distintas del creador y editor de las imágenes. Lo que nos importa en este caso es el tipo de comportamientos que caracterizan esta experiencia o se esperan de esta exhibición. Cómo se ha organizado, quién promueve la exhibición, en qué espacio social tiene lugar, cuál es la relación social entre el creador de la imágenes y el público frente al cual se exponen, cuál es la intención de la exhibición. Cómo se relaciona la exhibición con los componentes del proceso, en especial, cual es la relación entre los participantes en cámara, los

participantes detrás de la cámara y los participantes en el *visionado* del material filmico o del vídeo.<sup>348</sup>

El análisis siguiente es descomponer cada *evento comunicativo* en sus partes o componentes: el nivel de participación, la temática de la filmación, qué temática tratan o piensan que tratan desde cada nivel participativo y la localización de cada evento comunicativo. Interesa saber en qué lugar ocurre la filmación, la planificación o la exhibición, quién lo decide y cómo se define y se organiza ese espacio.

Finalmente, hay que examinar los códigos: cuáles son las características que definen un género particular o estilo en la construcción de las imágenes y su composición. La descripción del código incluye información sobre los hábitos, convenciones y rutinas que estructuran los actos de planificación, filmación, edición y exhibición de las imágenes. El código hace referencia tanto a la forma de construir las imágenes como a la descripción de las pautas, hábitos sociales y convenciones dentro [y fuera] de la imagen. Se trata de describir el orden secuencial particular de tomas en una filmación o el orden en que se han dispuesto las diapositivas para su presentación, así como las pautas sociales que observamos en el comportamiento en cámara [y ante la pantalla]. En el análisis de los códigos que se activan en cámara abordamos el aspecto de las convenciones de representación visual, los detalles sobre cómo los acontecimientos, actividades y las personas son transportadas a imágenes. Tal como lo entiendo, se trata del análisis de los códigos que dan paso de la situación "en vivo" a la forma simbólica, y de las decisiones, selecciones, técnicas y reglas que se han seguido para realizar esta transformación.

Esta aproximación a la construcción y utilización de imaginaria doméstica de Chalfen puede ser de utilidad para comprender mejor el procedimiento de filmación explorativo. Su esquema nos permite, por una parte, entender el proceso de producción cinematográfica en su complejidad, desde la planificación hasta la exhibición del producto. Y por otra parte, nos permite comparar distintas pautas en la producción y exhibición de productos audiovisuales, de forma que es posible enmarcar dentro de un mismo contexto de análisis comparativo el género documental, la investigación con técnicas audiovisuales o la producción casera. Diríamos que el denominador común de todas ellas es que son procesos de comunicación en los que interviene una cámara y que se pueden estudiar como tales.

Podríamos plantear como punto de partida que cualquier metodología de

---

<sup>348</sup> R. Chalfen, *Snapshot*, op. cit. pág.25.

producción puede ser analizada etnográficamente sobre un esquema parecido al planteado por Chalfen, ya que suponemos que comparte dos elementos comunes: la cámara y la pantalla. Estos elementos *catalizan* (al decir de Jean Rouch) un tipo muy especial de *acontecimientos comunicativos* (según la terminología de Chalfen); crean un rango de contextos posibles, según mi propuesta. Esta aproximación nos permite liberarnos de la dominación de los esquemas de análisis derivados del estudio de la comunicación de masas y acercarnos a la descripción del proceso de comunicación mediático a través de una perspectiva etnográfica.

Para definir las características del cine etnográfico como práctica nos interesa el análisis de las imágenes grabadas a partir de su relación con el ambiente y los sujetos que las utilizan. Nos interesa conocer cómo se tomaron y analizar el contexto en el que ha tenido lugar la experiencia cinematográfica. Nos interesa conocer la forma en que se ha llevado a cabo la producción, si se ha trabajado en equipo y en colaboración con realizadores de vídeo o cinematográficos, qué tipo de organización se ha establecido y cuál ha sido el nivel de participación de los actores culturales o los sujetos filmados. Cuáles eran los objetivos de la filmación y qué criterios se han seguido para la edición, quién ha colaborado en el montaje de la película y las condiciones en las que se exhibirá el film.

El proceso global, que va desde la planificación hasta la exhibición del film, orientará el producto y la descripción de las formas de interrelación entre las fases y componentes de la producción nos trazará el modelo de una determinada práctica antropológica con una cámara, a la vez que nos permitirá compararlo con otras formas de producción, como el cine documental o expositivo.

El análisis del cine etnográfico se ha abordado generalmente a partir de la relación entre realizador, sujetos y audiencia, considerando la película etnográfica como el lazo de unión entre estos tres componentes. La atención se ha centrado entonces, o bien en la construcción, o bien en la recepción de un "texto" audiovisual. El análisis del proceso de producción de un filme etnográfico ha estado condicionado por el modelo de comunicación que he definido como representacional y que se ha caracterizado por entender el proceso comunicativo a través de una cámara en un sentido unidireccional formado por tres elementos: *realizador* -> *película* -> *audiencia*, por el cual el emisor (realizador) codifica su mensaje en el texto-imagen que es, a su vez, interpretado, recreado o llenado de significado por el receptor (audiencia). Frente a esta concepción, propongo entender el proceso de producción

cinematográfica como proceso de comunicación considerándolo a través de una perspectiva interaccional y centrándome en la descripción y análisis del contexto en el que tiene lugar la toma de decisiones relacionadas con la producción y la utilización de imágenes audiovisuales.

Por otra parte, se ha tendido a diferenciar entre el cine etnográfico como producto elaborado por miembros de una cultura distinta de la filmada y el cine que elaboran los propios sujetos para auto-representarse. Si bien esta clasificación puede ser pertinente en el análisis del producto cinematográfico como texto, mantenerla en el análisis descriptivo de la producción etnográfica puede entorpecer su comprensión más que aclararla. No importa quién sea el sujeto, sino cómo utiliza el filme y si lo entiende y lo trabaja como dato etnográfico o como representación cultural.

El desarrollo de un método descriptivo de la práctica etnográfica con una cámara de cine o de vídeo no tiene porqué ser específico a ésta, sino que debe poder aplicarse también, en líneas generales, a cualquier tipo de producción mediante técnicas audiovisuales, ya sea un documental, una película de ficción o un video doméstico. En principio, una aproximación descriptiva a la práctica del cine etnográfico como cultura no tiene porqué diferir del análisis que podamos realizar sobre el cine o el vídeo realizado por los miembros de un grupo cultural dado. Siguiendo la idea de que una descripción de la práctica etnográfica debe partir de una aproximación etnográfica (como una teoría de la práctica debe dar cuenta también de la práctica científica<sup>349</sup>). Con ello no hacemos más que restituir al cine etnográfico su característica de producto cultural por derecho propio.

Si el desarrollo de la exposición es correcto, esto nos plantea que un examen de las similitudes y diferencias entre el cine etnográfico de exposición y el cine etnográfico de exploración que no tenga en cuenta otros modelos de práctica cinematográfica puede ayudarnos a distinguir la producción de un documental de la producción experimental, pero no aportarnos una mayor comprensión sobre lo que hacemos cuando incorporamos una cámara fotográfica, de cine o de vídeo en nuestro trabajo de campo y en el diseño de nuestra investigación.

Mi propósito es enfocar el análisis descriptivo del cine etnográfico como el proceso de comunicación que tiene lugar cuando una cámara o una pantalla intervienen en la interacción de los sujetos, ya sea para realizar un

---

<sup>349</sup> P. Bourdieu, Outline of a Theory of practice, Cambridge Studies in Social Anthropology, 1990 (1972).

documental etnográfico o para tomar datos audiovisuales en una investigación. En este sentido, el enfoque no es muy distinto al que podemos adoptar para analizar la utilización del vídeo para reivindicar la identidad nacional o para guardar el recuerdo de unas vacaciones. Es decir, he pretendido investigar sobre el cine etnográfico a partir de una metodología etnográfica.

Para delimitar mi enfoque me ha sido de utilidad el trabajo realizado por Chalfen sobre la fotografía, el cine y el vídeo doméstico. Su labor de descripción etnográfica está limitada al estudio de la producción doméstica, pero su perspectiva también puede ser útil para intentar responder a la pregunta qué hacemos cuando introducimos una cámara para exponer nuestros resultados o para obtener datos útiles para nuestra investigación. No obstante, el modelo general propuesto por Chalfen parte del proceso cinematográfico para la definición de contextos (planificación, filmación, edición y exhibición) y el vídeo de investigación no tiene por qué seguir siempre este modelo, sino que se inscribe en un proceso más amplio, como hemos visto al inicio de este capítulo.

Como estudiosa del lugar del cine o el vídeo en la investigación etnográfica entiendo el proceso de producción de un filme como un proceso de comunicación que engloba desde la planificación hasta la exhibición, dando cuenta de la relación entre las partes de este proceso y sus componentes extratextuales. Para descubrir las bases metodológicas de la filmación etnográfica podemos recurrir a la etnografía de la comunicación, que estudia, no solo el comportamiento documentado por la película, sino también el comportamiento que organiza los "acontecimientos visuales" en el filme y descubrir así, el marco metodológico de la técnica audiovisual.

Esto supone examinar nuestros propios métodos de organizar y estructurar los "acontecimientos visuales" evitando que sean subsecuentemente analizados y descritos como el comportamiento del informante o grupo social. Con ello no hago más que tomar como punto de partida la idea de Sol Worth sobre la comunicación visual pero suponiendo que esta comunicación está puntuada por el contexto, de forma que podamos analizar las relaciones al rededor de la imagen (sin estar condicionados por el binomio emisor/receptor). Se trata también de aplicar su consejo al trabajo de campo con una cámara, el cual nos recomienda que tengamos conocimiento sobre cómo el etnógrafo mismo organiza el comportamiento que registra.<sup>350</sup>

---

<sup>350</sup> Sol Worth, "A Semiotic of Ethnographic Film", *Studying Visual Communication*, op. cit. pág. 77.

Analicemos pues cuáles son las características que definen una metodología explorativa frente a otras formas de organizar la producción y tratamiento de imágenes, entendiendo como cámara explorativa aquella que se incorpora en el marco de investigación como "tercer ojo" del antropólogo y cuya orientación no es exclusivamente la obtención de un documental, sino la exploración de la realidad social y cultural mediante la cámara. Un tipo de filmación etnográfica que busca reconocer en las imágenes la mirada del investigador.

### **7.3.2. Hacia una metodología interactiva y explorativa**

Dentro de la gama de posibilidades que ofrece la cámara como instrumento etnográfico, he desarrollado una línea de trabajo que he etiquetado como *video de exploración*. El planteamiento es el siguiente: La forma más sencilla y directa de aprender a utilizar la cámara de vídeo durante el trabajo de campo es como técnica explorativa. Si el antropólogo incorpora la cámara de vídeo como técnica explorativa durante su trabajo de campo, su forma de filmar dependerá al menos de: a) su marco teórico implícito (lo que espera encontrar en los fenómenos visuales en cuanto a información sobre aspectos sociales y culturales); b) de su actitud metodológica (cómo procede a la filmación, con qué objetivos); c) de su bagaje cultural (su saber sobre lo que es el medio audiovisual y cómo ver una película); d) y también de la relación comunicativa que establezca entre la cámara y los participantes en el proceso de investigación.

El problema para el antropólogo que desea incorporar la cámara en su trabajo no es sólo la falta de conocimiento técnico sobre como manejar una cámara, sino la falta de reflexión teórica y metodológica sobre las posibilidades de la cámara para obtener y tratar información distinta a la anotación escrita y a la observación directa. Reflexionar sobre el modo de filmación implica también pensar la producción etnográfica y la investigación como componentes interrelacionados de un mismo proceso de *aprendizaje* y *descubrimiento*. No se aprende una vez por todas a manejar una cámara, cada nueva investigación supone una nueva calibración y retroalimentación.<sup>351</sup> Con lo cual es necesario que preste atención a la relación que se establece entre él,

---

<sup>351</sup> Ver capítulo once "El movimiento de la cámara" en parte IV, Etnografía de un aprendizaje.

la cámara y los sujetos que intervienen en el proceso de investigación.

Sin embargo, el desconocimiento del "lenguaje cinematográfico" no es necesariamente un obstáculo para una metodología explorativa, sino un punto de partida para la construcción de un contexto de filmación propio y la elaboración de un análisis que parta de las necesidades del etnocineasta como investigador. La idea que quiero exponer aquí es que la investigación etnográfica mediante la cámara de vídeo, de cine o fotográfica crea su propio contexto de realización y exhibición, sus propias pautas culturales sobre cómo ver una imagen y su propia forma de utilizar los códigos visuales; distinto del sistema comunicativo definido por la industria cultural de masas y distinto del género doméstico. Y que esta técnica audiovisual puede ser utilizada con confianza por antropólogos sin que se sientan restringidos o limitados por su falta de especialización técnica. Si los indios navajos son capaces en unas pocas semanas de aprender cómo se utiliza una cámara y producir un film, ¿por qué no un antropólogo?

La pregunta entonces es ¿para qué? y la respuesta que he querido presentar en estas páginas es, en primer lugar, para experimentar con las posibilidades del medio como elemento de reflexión teórica y metodológica (luego, ya veremos). Esto supone introducir la cámara como elemento participativo e interactivo en el trabajo de campo y por eso hablamos de este proceso de investigación como proceso comunicativo que se desarrolla en un contexto de aprendizaje.

La formación disciplinada del antropólogo incluye técnicas de trabajo de campo, pero sobre todo, se le exige la práctica de la escritura durante toda su etapa formativa y como instrumento para exponer sus resultados. El investigador que quiere utilizar medios audiovisuales se enfrenta, en la mayoría de los casos, al problema de que desconoce la técnica y el "lenguaje" cinematográfico, y por tanto, "no será un buen comunicador" (las imágenes le saldrán movidas, la iluminación pésima, y demás). También se enfrenta a "no saber" cómo integrar la cámara en la planificación de su investigación, y se enfrenta a "no saber" como utilizar el material que obtiene (por mucho que haya leído que sirve para "obtener respuestas", el resultado muchas veces es que tiene metros de cinta sin saber qué hacer con ella). Se enfrenta, además, al problema ético de la manipulación de la imagen del otro, a quien seguramente no ha entendido completamente y al cual seguramente distorsionará (puede caer en estereotipos, traicionar a su gente, mostrar aspectos políticamente incorrectos, hacer interpretaciones erróneas que luego pasan a ser tópicos comunes, etc.). Y se enfrenta al problema de tener que

pensar en el montaje para una gran audiencia, que quizás no sepa nada de antropología y que se puede aburrir (señal de "fracaso").

La mayor parte de estos problemas surgen al considerar la filmación etnográfica como una empresa de comunicación de masas o de explotación comercial en un mercado general y, sobre todo, provienen de las convenciones aprendidas sobre la función y objetivos de la creación de imágenes visuales en nuestra cultura. Al pensar nuestra filmación como cine documental nos limitamos por las convenciones sociales sobre lo que es una "buena película" y por las reglas cinematográficas que deben seguirse para que la gente entienda una historia narrada cinematográficamente. Esto supone seguir el "lenguaje" y la sintaxis desarrollados por los medios de comunicación de masas, a los que, por otra parte, estamos acostumbrados y tendemos a reproducir.<sup>352</sup> Esta imposición y la necesidad de "llegar a la audiencia" limitan las posibilidades de exploración del cine etnográfico.

Esta idea sobrevuela el análisis, la crítica y las recomendaciones para proceder a la realización de una buena película etnográfica.<sup>353</sup> Parece como si, por el hecho de coger una cámara, tuviéramos que ser necesariamente directores de Hollywood o nuestros documentales tuvieran que emitirse por televisión a una hora punta. Esta presunción nos obliga a filmar al dictado de las normas del cine convencional e intentar hacer cine documental "efectivo", olvidándonos de los problemas que realmente importan a la investigación para centrarnos en el problema de la audiencia. El planteamiento del cine etnográfico se reduce a una cuestión sobre el nivel de información que requiere el público y los efectos sobre el espectador, a un problema de exposición. Veamos, por ejemplo, las dificultades con las que se encuentra Greenfield al editar su material:

*"El problema que me planteaba al escribir el guión y estructurar el documental era el de determinar la cantidad de información necesaria sobre el amplio y complejo sistema de creencias espiritistas que debía presentar al espectador para que éste fuera capaz de comprender algo a veces relativamente familiar [una operación quirúrgica], pero de hecho una*

---

<sup>352</sup> Sin embargo, ya hemos visto en el capítulo anterior que podemos hablar de convenciones cinematográficas, pero no de una gramática cinematográfica o de un lenguaje propiamente dicho.

<sup>353</sup> Por ejemplo, y como ya hemos visto, Heider reclama criterios de bondad propios para el cine etnográfico, pero exige una "competencia técnica" a los investigadores y constructores de etnografías filmicas, acogándose a los estándares y criterios del cine documental de estilo realista. En el polo opuesto, Martínez, al analizar las lecturas "aberrantes" de los estudiantes de primer curso, apunta que los estudiantes entienden mejor un documental para televisión que una secuencia sobre un ritual sin editar y propone una elaboración narrativa compleja utilizando figuras retóricas como la ironía para que estas producciones puedan llegar mejor a la audiencia.

*visión del mundo muy distinta [a la de un norteamericano de nivel educativo medio-alto]*".<sup>354</sup>

El problema que nos plantea la introducción de la cámara de cine o de vídeo en la práctica antropológica es como ésta puede ser útil a la investigación y si vale la pena introducirla en nuestro trabajo de campo como un componente más, ya que como hemos visto altera nuestra práctica profundamente. La redacción de los resultados forma parte entonces de otro proceso no por ello menos importante, pero que requiere una aproximación distinta, porque de lo que se trata entonces es de construir algo parecido a un texto audiovisual que refleje nuestras conclusiones y presente nuestros datos de una forma significativa y coherente.

Si entendemos el cine o el vídeo como proceso de comunicación, deberemos tener en cuenta nuestra utilización del medio como técnica explorativa y como medio de comunicación del antropólogo, por tanto, también el alcance y limitaciones de este modo de representación. Por esta razón no se puede desvincular el proceso de investigación con la forma en que se presentan sus resultados, pero no se puede condicionar el proceso de investigación al proceso de construcción de un modelo de exposición.

En muchos de los departamentos de antropología se empieza introducir la proyección de películas o el pase de vídeos como parte del aprendizaje, pero la mayoría de los estudiantes y profesionales en antropología no tenemos una formación que desarrolle nuestra percepción e interpretación de las imágenes visuales, ni tenemos acceso a la práctica con técnicas audiovisuales como parte integrante de nuestra formación académica. Debemos pues empezar por lo que parece más sencillo hasta que nos preguntemos "¿cómo no lo supe antes?".<sup>355</sup> En el discurso etnográfico existen convenciones tácitas, pero no

---

<sup>354</sup> Sidney M. Greenfield, "Presenting Dr. Fritz: The Making of an Anthropological Monograph on Video about a Brazilian Espiritist Healer-Medium", en Anthropological Film and Video in The 1990's, J.R. Rollwagen, ed. The Institute Press, New York, 1993. Pág.37.

<sup>355</sup> Si decidimos incluir la cámara para nuestros propósitos de investigación solemos utilizar de forma *amateur* las cámaras fotográficas, el cine en Super-8 y ahora la cámara de vídeo doméstica o semi-profesional, o bien llamamos a un equipo de profesionales de cine o televisión. En el primer caso, que es el que nos interesa, no podemos igualar los estándares de una industria cultural altamente sofisticada y de gran potencia económica, que no están a nuestro alcance ni económica ni técnicamente. Pero cabe pensar ¿es necesario producir documentales de nivel cinematográfico estándar? Si vamos armados con un lápiz y papel, a veces, solo con nuestra memoria y capacidad de observación y de relación al trabajo de campo, ¿por qué debemos exigir un equipo de filmación como condición indispensable para introducir la imagen visual en nuestro trabajo? Podemos empezar con una pequeña cámara portátil.

normas prescriptivas sobre como debemos articular la narración. ¿Porqué, al utilizar el cine o el vídeo, nos es necesario seguir las convenciones cinematográficas sobre lo que es o no es una "buena" película? y lo que es más, ¿porqué debemos adaptarnos a ellas de forma normativa?<sup>356</sup> El antropólogo puede incorporar con facilidad este nuevo instrumento en su trabajo de campo, aunque sea tan sólo como soporte de la memoria. En este sentido, el vídeo es un invento tan revolucionario como el lápiz.

El *Center for Visual Anthropology* en Los Angeles o en otros centros de antropología visual, como en la Universidad de Bélgica, las instituciones académicas empiezan a caminar en esta dirección al apoyar cursos de creación y análisis de cine etnográfico dirigido tanto a profesionales como a estudiantes de la antropología. Se trata de prestar los medios técnicos de grabación y montaje en vídeo para lanzarlos directamente a la grabación durante el trabajo de campo, sin apenas formación en lenguaje cinematográfico.<sup>357</sup> Este método es productivo si supone la introducción *reflexiva* de las técnicas audiovisuales en el campo para un fin distinto a la autoexpresión, es decir, para reflexionar sobre las posibilidades del medio audiovisual a partir de la práctica y la experimentación.<sup>358</sup>

Chalfen explora y define las características de un género que se puede

---

<sup>356</sup> Hasta hace relativamente poco tiempo, la filmación cinematográfica requería un entrenamiento, era costosa y se necesitaba un buen equipo tanto material como humano. Además se tardaba en obtener el revelado, el sonido se tomaba a parte, etc. Pero la técnica cada vez más desarrollada del vídeo ha realizado el sueño de Vertov, una cámara pequeña, manejable, barata, que se activa aún en las condiciones de luz más adversas, y que no necesita una formación especializada para hacerla funcionar. La utilización del vídeo no requiere una formación técnica previa, el operador no necesita ser un experto, ni conocer las reglas de una buena filmación, la obtención de resultados es prácticamente inmediata, y cualquiera puede utilizar esta técnica y adaptarla a sus objetivos.

<sup>357</sup> Este método pedagógico parte de los principios de Sol Worth aplicados a los estudiantes. Se supone que si solo se enseña la técnica y no el lenguaje desarrollarán un lenguaje propio "antropológico" o "etnográfico". Esto da sus buenos resultados en el desarrollo de modelos de representación, pero tiene un alcance limitado si no se contempla también la experimentación en la creación de contextos específicos para el tratamiento de las imágenes. Los estudiantes pueden limitarse a intentar expresarse a sí mismos o su idea de realidad, más que intentar desarrollar técnicas audiovisuales para el estudio de *la realidad* -esa realidad que inventamos cotidianamente-.

<sup>358</sup> Mientras los antropólogos no acepten esta dimensión explorativa del cine de investigación etnográfica, los festivales de cine etnográfico seguirán siendo monopolio de los realizadores de cine documental, mientras que en las universidades, el cine etnográfico seguirá siendo algo secundario al desarrollo teórico y un instrumento "auxiliar" en la práctica pedagógica. Pero además, los antropólogos seguiremos estando sujetos a las convenciones del cine comercial, sea de ficción o documental, sin ensayar ni desarrollar un género propio ni darle su valor específico. Recordemos que los medios de comunicación de masa apelan a una audiencia, pero el cine científico o artístico desarrollan su audiencia.

denominar *doméstico* por el cual los miembros de un grupo cultural producen y comparten imágenes sin que sepan qué tipo de código están utilizando exactamente y cómo lo utilizan, pero son capaces de atribuir e inferir sentido de las imágenes grabadas por procedimientos que contravienen la sintaxis formal del cine como medio de comunicación de masas. Esto nos da pie a pensar que para utilizar el medio cinematográfico como técnica explorativa durante el trabajo de campo podemos elaborar nuestra propia manera de manipular códigos cinematográficos, sin necesidad de seguir los cánones del género documental o del género doméstico, ni sentirnos limitados por una falta de conocimiento sobre las reglas establecidas sobre cómo utilizar determinados códigos, porque estas reglas son modificables y responden a una industria cultural específica.

Esto implica *aprender a hacer cine etnográfico haciéndolo*. Y esto supone reconocer que trabajamos y filmamos en un contexto de producción propio; que el proceso de planificación, filmación, edición y exhibición de un filme etnográfico sigue otro camino que el de la industria cinematográfica y que la relación entre los componentes de la filmación siguen pautas y convenciones distintas, tanto de la producción de un documental como de la grabación doméstica. No hay una sola metodología para hacer cine etnográfico y cada investigación concreta supone un uso distinto del filme. Incluso dentro de la misma investigación, la cámara, la pantalla y el filme pueden tomar distintas funciones.

Al inicio de este capítulo he apuntado las distintas combinaciones que se pueden proponer para el cine etnográfico y no las he agotado.<sup>359</sup> El cine etnográfico no es un producto, sino un conjunto de posibilidades y alternativas abiertas que se orientan cuando se les dirige una pregunta; un problema por resolver. El problema es cómo delimitamos el problema. Por mi parte he intentado desarrollar una técnica de exploración etnográfica, un punto de partida para experimentar con el vídeo desde la propia piel.

En el apartado siguiente expongo el desarrollo de la investigación concreta. Como experimentadores con técnicas cinematográficas no podemos adaptarnos a unas pautas que han sido diseñadas para otros fines que la investigación etnográfica. Para encontrar su propio camino, el antropólogo puede ser él mismo su sujeto de experimentación. Mi propuesta es que la

---

<sup>359</sup> El esquema que presento al inicio de este capítulo sobre el proceso y contextos del cine etnográfico procede de mi propia experiencia en el campo, es por tanto, un primer intento de generalización a partir de cómo he entendido *a posteriori* que se desarrolló mi propia metodología y cómo este modelo puede ser ampliado a otras formas concretas de utilizar la cámara.

reflexión sobre la propia práctica sobre una investigación concreta es la que irá creando las pautas para cada filmación etnográfica específica a partir de unas líneas maestras generales y flexibles.

Cuando decidí incorporar un trabajo empírico en mi reflexión sobre el cine etnográfico no sabía lo que hacía. Fue una recomendación a tiempo y tomar una oportunidad al vuelo. Quería pensar sobre el cine etnográfico haciéndolo y pronto me di cuenta de la enorme importancia de este ejercicio y en el gran embrollo en el que me había metido. Mi tema etnográfico era, en cierta forma, mi propia cámara de vídeo y cómo se relacionaba: a) con lo que había aprendido de mis anteriores experiencias con una cámara de vídeo donde el fin estaba definido por una opción etnográfica concreta -cultura gitana, iglesias evangélicas- b) con lo que había leído sobre cine etnográfico, imagen, comunicación visual y cultura y c) con tomar la cámara para estudiar mi propia forma de tratar la cámara y cómo mi propio proceso se integraba en un proceso de investigación más amplio.

El rastro de lo que pasó a continuación está en las páginas siguientes. Ahora solo puedo decir que lo bastante que había leído sobre cine etnográfico se tambaleó muy pronto. No porque "todo" fuera incorrecto, sino porque no "todo" no me servía para entender lo que estaba pasando y mi visión del contexto empezó a experimentar cambios. Aunque mi posición intelectual era compleja e incluso a veces confusa y contradictoria, los presupuestos de partida *reales* eran muy simples: utilizar la cámara para registrar mi propia participación en el proyecto y seguir con ella el proceso de transformación del equipo.

¿Los resultados? Provisionales. El desarrollo de una propuesta metodológica a partir de la reconfiguración continua de mis ideas sobre cómo entender el vídeo dentro de la investigación. Una metodología individualizada que orienta la práctica, centrada en el análisis del contexto en relación a la utilización del medio y que se basa en la intuición en cuanto a la forma de coger una cámara.<sup>360</sup> ¿El punto de llegada? La descripción de tres modelos de

<sup>360</sup> No dominamos el proceso de filmación; no podemos pensar al mismo tiempo que movemos la cámara, perdemos tiempo y eficacia. Aceptar que trabajamos a partir de la intuición es aprender a saber cómo no dominar la cámara. Después podremos trabajar sobre la filmación y reflexionar sobre el proceso. No sabemos cómo funciona la intuición, pero podemos reconocer que cuando filmamos activamos automáticamente un saber implícito. Reconocer que utilizamos la intuición y trabajamos con ella, no presupone un conocimiento esotérico o que no intentemos sistematizar luego sus resultados y someterlos a prueba. Como le decía Margaret Mead a Sol Worth: "Sol, empiezas con una intuición, pero no puedes basar tu caso en ella. Debes construir sobre ella y clarificar a los otros las pautas que parecen tan claras para tí". Sol Worth, "Margaret Mead and The Shift from Visual Anthropology to the Anthropology of Visual Communication", Studying Visual Communication, op. cit. pág. 199.

utilizar el cine etnográfico esbozados sobre un mapa provisional y la formulación de unas bases epistemológicas para una metodología aparentemente tan sencilla como "ir y grabar" y "volver a ir y volver a grabar". Estas pueden resumirse en la idea de que el trabajo de campo con una cámara de vídeo puede entenderse como proceso de comunicación y de aprendizaje. Pero este es solo un nuevo punto de partida.

## **8. EL CINE Y EL VÍDEO ETNOGRÁFICO COMO PROCESO**

### **8.1. Metodología y contexto de investigación**

#### **8.1.1. La importancia de la creación del contexto**

En los anteriores capítulos hemos introducido el cine etnográfico desde tres perspectivas: como medio de representación y comunicación del conocimiento antropológico, como objeto de estudio y como técnica de investigación.<sup>361</sup> Cada una de estas vertientes supone plantear una problemática específica y todas ellas están interrelacionadas de alguna forma. Intentar responder a la pregunta ¿Cómo representamos la realidad social y cultural en el género del documental etnográfico? Nos ha llevado al aspecto descriptivo de la etnografía y éste, a preguntarnos sobre los procedimientos de investigación en el campo. Preguntarnos sobre cómo introducir la cámara en el trabajo de campo nos ha vuelto a conducir a los estilos de filmación y modelos de representación desde otro enfoque: la filmación como práctica etnográfica.

Hemos propuesto entender el cine y el vídeo etnográfico como una aproximación teóricamente orientada que busca estudiar los aspectos definidos como sociales y culturales utilizando una tecnología audiovisual. Desde esta posición, hemos considerado que lo que realizamos a través de la filmación en vídeo es una transformación de datos; una abstracción de una realidad más compleja que nos permite un cierto tipo de procesar información para poder trabajar con ella. Este punto de vista nos lleva a considerar nuestro objeto de estudio (la cultura, un proceso social) como una construcción conceptual y analítica, así como la producción fílmica como un proceso basado en la transformación de información en datos audiovisuales que pueden ser delimitados, analizados y nuevamente transformados.<sup>362</sup>

Desde esta perspectiva, lo que caracteriza al cine o al vídeo etnográfico es su integración en un proyecto de investigación. Es una forma de operar sobre una tecnología y, como producto, puede tomar una gran variedad de

---

<sup>361</sup> Ver el capítulo segundo "Antropología visual y cine etnográfico" en Limites y alcance de la antropología visual.

<sup>362</sup> Ver el capítulo décimo, "La construcción de la experiencia", el apartado *La codificación del vídeo*.

formatos. El vídeo etnográfico nos remite siempre a la investigación antropológica, al proceso por el cual se han obtenido las tomas y se han organizado las secuencias y a las relaciones sociales que se establecen en la construcción y exhibición de un filme. El vídeo etnográfico no puede definirse a partir del producto acabado, sino por el proceso que le ha dado forma. Su análisis no puede reducirse al estudio del esquema narrativo como género cinematográfico -como documental o como cine de ficción. El cine o el vídeo etnográfico, si puede considerarse como discurso audiovisual, debe ser analizado desde la triple perspectiva sintáctica, semántica y pragmática. Como proceso, implica siempre que la elección del material responde a unos objetivos teóricos y se elabora a partir de una metodología específica.<sup>363</sup>

Nos hemos aproximado a una definición del cine y el vídeo etnográfico a partir de su utilización, considerando que el contexto de producción y exhibición de un documento audiovisual es lo que define el proceso de elaboración y análisis de un filme, así como el aspecto que tomará el producto. En el cine etnográfico coexisten dos modelos de producción y de exhibición a partir del contexto que hemos denominado de investigación etnográfica y del contexto que hemos señalado como producción cinematográfica. La filmación etnográfica difiere de la filmación cinematográfica en el sentido de que el objetivo en el primer caso es la obtención y análisis de datos, mientras que en el segundo caso se trata de la filmación orientada hacia la representación visual. La relación entre imagen y referente es significativamente distinta en cada caso.

### **8.1.2. Modelos del cine y vídeo etnográfico**

En el capítulo séptimo hemos distinguido, siguiendo a Claudine de France, el modelo de producción expositiva y el modelo de producción explorativa.<sup>364</sup> En el primero, la relación entre el realizador y los actores se estructura a partir de la producción fílmica y los objetivos están definidos en función de los códigos cinematográficos de la industria cultural audiovisual; en función de esquemas narrativos de la representación visual. La selección de las tomas se organiza a partir de una intencionalidad narrativa y de una

---

<sup>363</sup> Ver el apartado *El trabajo de campo como proceso de comunicación* en el capítulo séptimo "El cine y el vídeo como técnicas de investigación etnográfica".

<sup>364</sup> Ver Claudine de France, *Cinéma et Anthropologie*, op. cit. en el capítulo siete "El cine y el vídeo como técnicas de investigación etnográfica".

conceptualización anterior o posterior a la filmación. Lo que importa es el producto final dirigido a una audiencia. En el segundo caso, la selección de las tomas responde a los objetivos de una investigación en curso. El realizador no piensa en el futuro espectador, sino en el actual participante y en "disparar" la cámara en el momento oportuno.<sup>365</sup> La cámara es un elemento de observación y de participación, así como la selección de las secuencias se organiza en función de criterios de análisis antropológicos.

El cine o el vídeo documental responde al intento de presentar a una audiencia un conocimiento sobre ciertos aspectos de las relaciones humanas, mientras que el cine explorativo es un interrogante abierto. No importa que el producto final no pueda dirigirse a una amplia audiencia, debe entenderse dentro de la propuesta de la investigación concreta que se ha llevado a cabo.

Si queremos que el cine y especialmente el vídeo se incorpore como técnica de investigación sobre la realidad social y cultural, y no solo como un medio de representación visual de las culturas, deberíamos de admitir su versatilidad y entenderlo desde distintas perspectivas; no sólo como espectadores o como productores. El trabajo de campo no puede convertirse en un "plató", ni la etnografía en una "una película", ni el comportamiento en un "espectáculo". Existen distintos niveles de explorar la realidad social y cultural con una cámara de vídeo, distintos intereses, objetivos y aproximaciones de análisis. La definición del cine y el vídeo etnográfico a partir del contexto de producción y recepción es lo suficientemente amplia para tratar el cine o el vídeo como una técnica de investigación etnográfica y un medio de comunicación de los resultados de dicha investigación.

El formato del vídeo se adaptará a los esquemas propuestos por el proyecto de trabajo, y esto puede incluir tanto el metraje observacional, la elaboración de una película de ficción, la actuación para la cámara o la grabación del comportamiento espontáneo. Desde este punto de vista, no puede decirse de antemano que *aspecto* tomará la grabación, si será un documento etnográfico, un documental o un vídeo explorativo. También depende del marco de la investigación, si el producto será elaborado por el propio investigador, por un realizador de vídeo o serán los propios participantes quienes tomen la cámara. Y por el marco de investigación debemos entender tanto el marco teórico como el contexto de la investigación.<sup>366</sup>

---

<sup>365</sup> Ver el apartado *La calibración de la cámara* en el capítulo once, "Imágenes para un guión".

<sup>366</sup> Ver el apartado *Modos de producción etnográfica: exposición y exploración* en el capítulo

Hemos visto que los propios teóricos del cine etnográfico tienen serios problemas para definir su objeto de análisis, porque la cualidad de "etnográfico" no está en el producto, sino en el proceso y en la relación entre el investigador y las secuencias que filma o analiza. Heider, por ejemplo, parte de la opinión de que todo producto audiovisual refleja el comportamiento humano y es por tanto una evidencia etnográfica.<sup>367</sup> Considera que todos los filmes pueden ser etnográficos porque todos muestran aspectos del comportamiento humano, ya sea en el contenido de las tomas o en relación al autor que las ha grabado y a la sociedad que las hace circular. Heider sitúa la "etnograficidad" en el objeto, en el filme. Para Heider, la *etnograficidad* es una variable continua, de forma que una película será más etnográfica cuando cumpla con mayor rigor los cánones de una etnografía: una descripción compleja, contextualizada, holística y teóricamente orientada de un pueblo o grupo social.

La etnograficidad de un filme se define en términos de organización de la información audiovisual, pero no nos dice nada acerca del proceso por el cual se han obtenido las tomas. Por una parte, hay una desconexión entre la metodología de investigación y la obtención de las secuencias, en el sentido de que éstas han de seguir el modelo de la narración etnográfica y del lenguaje del cine documental. Por otra parte, el énfasis sigue estando en la temática del contenido del material por encima de la orientación en la construcción y análisis del documento. El foco de atención está en el producto y en la sintaxis del filme.

Jay Ruby aborda la cuestión de la *intencionalidad* del producto audiovisual.<sup>368</sup> El cine o el vídeo etnográfico se define a partir de la intencionalidad del productor, como aquél que directamente quiere incidir en la construcción del conocimiento antropológico (no en la práctica); diferenciando entre cine sobre antropología y cine antropológico. La "etnograficidad" no está en el objeto, está en el sujeto. El énfasis en la intencionalidad lo conecta a la búsqueda de un estilo de representación distinto al cine documental y a examinar la relación entre productor, proceso y

---

séptimo "El cine y el vídeo como técnicas de investigación etnográfica".

<sup>367</sup> Ver Karl Heider, *Ethnographic Film*, op. cit. en el capítulo quinto "Cine etnográfico, cine antropológico y etnografía filmica".

<sup>368</sup> Ver Jay Ruby, ed. *A crack in the mirror*, op. cit. en el capítulo quinto, "Cine etnográfico, cine antropológico y etnografía filmica" en la tercera parte, *La búsqueda de una etnografía filmica*.

producto. Pero todavía la búsqueda de una definición está sujeta al producto. A la construcción de la etnografía entendida como texto, no como metodología.

Hemos visto que Rollwagen se centra en la *identidad* del realizador, ya que insiste en que el cine o el vídeo etnográfico es aquél producido por antropólogos. Por tanto, hay que distinguir claramente entre "cine etnográfico", realizado por documentalistas y cuya intención es representar visualmente una forma de vida, y el "cine antropológico", genuino producto del antropólogo y que debe cumplir las mismas exigencias que una etnografía escrita.<sup>369</sup> En este sentido, la temática tratada en el documento pierde terreno frente a la aproximación teórica, pero el autor calla en relación a la metodología de investigación. El cine o el vídeo etnográfico debe reflejar la aproximación antropológica, pero todavía está inscrito en el marco de la representación y la cualidad etnográfica del filme sigue estando en el sujeto, no en la relación.

En el polo opuesto, hemos visto distintas posiciones en torno a la cámara como instrumento de investigación. Desde estas perspectivas, lo que importa no es la representación visual de los aspectos definidos como sociales y culturales para un público espectador, en el sentido de "dar a conocer" o de "mostrar"; sino un instrumento de trabajo que permite otro tipo de observación, la observación diferida, en términos de Claudine de France.<sup>370</sup> Aquí observamos una transformación del sujeto, una transformación metodológica. La identidad del antropólogo se modifica en el contacto con el filme, porque introduce una nueva técnica: la observación diferida. Esta autora apunta la transformación metodológica que implica la incorporación de la cámara respecto a la relación entre la investigadora y sus técnicas de tratamiento de datos y respecto a la relación entre ésta y los sujetos filmados.

Sol Worth propone dejar de pensar el cine etnográfico como producto para pensarlo como *evento comunicativo* y la imagen como *relación*.<sup>371</sup> En este sentido, es la utilización del medio en un contexto determinado lo que califica al cine como etnográfico y es necesario desarrollar metodologías sobre cómo se puede utilizar esta técnica desde las ciencias sociales. Sin embargo, la

---

<sup>369</sup> Ver Jack Rollwagen, "The Role of Anthropological Theory in 'Ethnographic Filmmaking'" en Anthropological Filmmaking, op. cit. en el capítulo quinto "Cine etnográfico, cine antropológico y etnografía filmica".

<sup>370</sup> Ver Claudine de France, Cinéma et Anthropologie, op. cit. en el capítulo séptimo "El cine y el vídeo como técnicas de investigación etnográfica".

<sup>371</sup> Ver Sol Worth, Studying Visual Communication, op. cit. en el capítulo sexto "La imagen como cultura".

búsqueda de un marco de utilización propio del cine y el vídeo en ciencias sociales choca con los convencionalismos del género documental y con la necesidad de "comunicar un mensaje al espectador" siguiendo el "lenguaje cinematográfico". Nos encontramos atrapados así en el texto y en la narratividad. Nos situamos ante las posibilidades del vídeo como "receptores" de un significado, no como "creadores" de significado y limitamos el desarrollo de estilos alternativos que no buscan representar o ilustrar una realidad externa, sino explorar procesos sociales "creativamente".

### **8.1.3. Trabajo de campo, comunicación y aprendizaje**

A partir de la reflexión teórica sobre los distintos modelos de incorporación de la cámara en la práctica antropológica y sobre la experiencia de campo, he desarrollado una metodología propia basada en la idea de la cámara de vídeo como técnica explorativa y he reconceptualizado el trabajo de campo como proceso de comunicación, en el que el investigador se inserta en una red de información, que modifica tanto la subjetividad del investigador como su práctica y elaboración teórica. He definido como técnica explorativa la utilización de la cámara de vídeo como prolongación de la observación participante, de tal forma que queda integrada en la metodología del trabajo de campo. A partir de ahí, he replanteado la relación entre sujeto de estudio y objeto de estudio. Entiendo que el investigador elabora, a partir de su incorporación en la red comunicativa, un marco explicativo del aspecto que ha seleccionado para su análisis y construye un objeto teórico que no puede identificarse con los participantes en la investigación.

Por esto, mi propuesta es que podemos *aprender* a utilizar el vídeo en la investigación utilizándolo, sin pensar que lo que hacemos es "registrar la realidad", sino investigar sobre una técnica y un medio de comunicación; siendo conscientes de que la cámara se incorpora como "medio de comunicación" ya en el trabajo de campo, en el mismo momento de encender y apagar la cámara y en la interacción sobre el terreno. El vídeo es más que un medio de comunicación entre un emisor y un receptor a través de la codificación y decodificación de un "texto" audiovisual. Es un medio de comunicación entre los actores sociales que participan delante y detrás de la cámara; es un instrumento de negociación entre la cámara, el marco de análisis y los participantes en el contexto de la investigación.

El vídeo de exploración etnográfica puede entenderse como proceso de

aprendizaje si consideramos que en la producción del filme, el realizador no tiene control sobre el desarrollo del acontecimiento que filma y, por tanto, tampoco sobre su propia filmación.<sup>372</sup> Por tanto, cada nuevo trabajo de campo requiere un aprendizaje de adaptación de la cámara y del estilo de filmación al contexto de investigación, así como el desarrollo de la metodología adecuada para el tratamiento de los datos que queremos elaborar a partir de la grabación de imágenes y sonido.

#### **8.1.4. De una tipología de productos a una tipología de procesos**

He diferenciado, pues, entre el vídeo etnográfico que forma parte de una investigación, del documental que toca la sensibilidad antropológica por otros caminos. Si el vídeo se inscribe en una investigación, he considerado de forma distinta si el material audiovisual es un producto eventual o el producto de un análisis independiente de la filmación, anterior, posterior o simultáneo. Hay que considerar también si la filmación ha sido realizada por el propio investigador, un técnico o el propio grupo cultural con el que se quiere trabajar. Realizar estas matizaciones no es sobrevalorar un producto sobre otro, o dar mayor valor científico a un modelo de producción frente a otro; es delimitar el mapa sobre el cual orientar la filmación etnográfica. Mostrar el abanico de posibilidades, alternativas y niveles de utilizar una cámara y una pantalla en la investigación. A partir de la elaboración de este mapa he trazado mi propio itinerario: el vídeo de exploración etnográfica; en el cual, el proceso de construcción y tratamiento de la información audiovisual es parte constitutiva de un proyecto de investigación más amplio.<sup>373</sup>

La producción del cine documental etnográfico tiene como objetivo principal llegar a una audiencia.<sup>374</sup> Las preguntas más acuciantes en las primeras décadas de institucionalización del cine etnográfico (años 60 y 80) se refieren a los estilos de producción y al público a quien va dirigido el producto

---

<sup>372</sup> Esta es también otra diferencia importante respecto a la producción cinematográfica, ya que el proceso de aprendizaje de filmación está orientado en función de la adaptación al contexto, y no a la inversa, que es la característica fundamental del cine de ficción y artístico.

<sup>373</sup> Ver el apartado *La filmación etnográfica y la cámara antropológica* en el capítulo séptimo, "El cine y el vídeo como técnicas de investigación etnográfica".

<sup>374</sup> Ver el apartado *¿A quién nos dirigimos?* en el capítulo séptimo, "El cine y el vídeo como técnicas de investigación etnográfica".

cinematográfico o videográfico -¿qué es el cine etnográfico? ¿a qué tipo de público nos dirigimos?-. A partir de mediados de los años ochenta hasta la actualidad, la pregunta se ha volcado sobre el sujeto representado y sobre el proceso de recepción -¿Cómo está representado el sujeto? ¿Cómo recibe el público nuestro mensaje?-. El problema de la recepción se ha enfocado sobre el sujeto más que sobre la definición del contexto de producción y exhibición de un filme.<sup>375</sup> La propuesta desde estas páginas es preguntarnos ¿Cómo se crea el contexto de producción y exhibición del video etnográfico? De una tipología de productos cinematográficos y de una tipología de clases de personas que pueden acceder a la filmación etnográfica, he propuesto pasar a realizar una tipología de procesos de producción y una tipología de contextos de exhibición.<sup>376</sup>

## **8.2. La filmación como práctica etnográfica**

### **8.2.1. La integración de la cámara en el proceso de investigación**

La elección del estilo de filmación es importante a la hora de enfocar la producción videográfica o cinematográfica como práctica etnográfica, porque la forma en que elaboramos el material audiovisual en esta primera segmentación del movimiento determinará el tipo de análisis que podamos realizar sobre los datos así obtenidos. En segundo lugar, porque la presencia de la cámara en el campo marca pautas de interacción a la vez que configura los límites de la investigación; cuándo se puede filmar, cuándo no y en qué condiciones. En tercer lugar, porque el modo de producción etnográfico depende de los objetivos de un proyecto de investigación concreto y la definición de este proyecto determinará quién utiliza la cámara, el estilo de filmación y el método de análisis.

Lo que caracteriza la filmación etnográfica es su integración en una investigación antropológica concreta. Como hemos dicho, esta investigación será la que marcará la pauta sobre el estilo de filmación y el tipo de participación; es decir, la relación entre sujeto detrás y delante de la cámara,

---

<sup>375</sup> Ver el apartado *Las lecturas del cine etnográfico* en el capítulo sexto "La imagen como cultura".

<sup>376</sup> Ver el apartado *Modos de producción etnográfica: exposición y exploración* en el capítulo séptimo "El cine y el video como técnicas de investigación etnográfica".

quién tomará la cámara, los objetivos de la filmación y quién tendrá el control sobre la producción. Tanto el director como el resto de los participantes están sujetos a este programa durante la negociación.

La obtención de datos etnográficos es el primer objetivo de la filmación etnográfica, entendiendo que estos datos son definidos y elaborados por el equipo investigador. La organización de la producción y el movimiento y dirección de la cámara se organizará en función del tipo de datos que queramos crear. Y esta es una diferencia fundamental con el modo de producción cinematográfico dirigido hacia la representación visual de las formas de vida de un grupo social. La pregunta no es cómo representar mejor una realidad social y cultural, sino cómo estudiarla mejor a partir de datos audiovisuales.

La memoria es fugitiva y la representación filmica nos permite otro tipo de acceso al campo de estudio fijando ciertas variables relacionadas con la percepción audiovisual. De la misma manera que es impensable el análisis del discurso oral sin la posibilidad de fijarlo mediante la grabación magnetofónica, los métodos de análisis cambian cuando esta fijación es también visual y contamos con el repertorio de gestos que acompañan el desarrollo del discurso.

Las técnicas que podemos desarrollar para la obtención de datos etnográficos estarán conectadas siempre al marco teórico propuesto por la investigación y a sus objetivos. Estas técnicas pueden dividirse en dos grandes grupos: las técnicas participativas y las técnicas de observación diferida. Entiendo por técnicas participativas aquellas que se desarrollan durante el proceso de producción del material filmico y están conectadas con la creación de contextos de investigación a partir de la introducción de una cámara de vídeo (por ejemplo, los participantes pueden utilizar ellos mismos la cámara) y se utilizan en gran parte en los modelos de estudio/acción en los que se quiere implicar participativamente a los sujetos implicados en el marco de la investigación.

Las técnicas de observación diferida también pueden tomar una gran multiplicidad de formas y se relacionan con la recepción más que con la producción del filme. En estas páginas hemos visto distintos modelos, como por ejemplo, la observación complementaria, en la que el investigador completa los datos obtenidos por la observación directa. La observación proyectiva, en la que se obtienen nuevos datos de los informantes frente a la pantalla. Y las técnicas de transformación de datos; en las que el equipo investigador obtiene a partir del material filmico otro tipo de datos que puede ser tratado por otros

procedimientos (como hemos visto en el proceso de codificación del vídeo sobre las conclusiones del fiscal en nuestra etnografía sobre un proceso de aprendizaje). Naturalmente, estas técnicas pueden combinarse entre sí, como también hemos visto en el caso concreto de nuestro proyecto integrado de investigación y docencia.

Así pues, el proceso de *feedback* o retroalimentación es mucho más rico cuando el investigador puede obtener nueva información elaborada a partir de las respuestas de los sujetos a las secuencias filmadas. Sin embargo, lo que he querido apuntar en estas páginas es que la presencia de la cámara como técnica explorativa durante el trabajo de campo supone replantear también el modelo de relación interpersonal en el contexto de investigación. La combinación de técnicas participativas y técnicas de observación diferida nos permite reconocer la cámara y la pantalla como creadoras de contexto. Es en este sentido que he propuesto entender el trabajo de campo desde un punto de vista interaccional y comunicativo y la filmación etnográfica como un proceso de aprendizaje.<sup>377</sup>

### **8.2.2. Estrategias de filmación y modelos de representación**

El cine etnográfico ha buscado distintos modos de representación sobre la base de la existencia de un referente externo -la cultura de un grupo social- que es posible "traducir" al filme; y ha experimentado también con distintos modelos de colaboración entre realizador, antropólogo y sujeto de filmación. Más concretamente, se ha especializado en la producción y análisis de un tipo de cine documental pensado para presentar una cultura determinada a un público no especializado que se supone que la desconoce. El cine etnográfico se entiende así como un "traductor de culturas" y como un medio de comunicación intercultural. De ahí, la importancia del elemento pedagógico y del interés de los productores de este género documental por "comunicar otra realidad cultural" al espectador y así, enfrentarlo con su etnocentrismo -occidental- y hacerlo girar hacia posiciones más relativistas.

El cine etnográfico nace en Europa y en Norteamérica a finales del XIX y

---

<sup>377</sup> Ver el apartado *La etnografía como proceso de aprendizaje* en el capítulo octavo, "La experiencia etnográfica".

principios del XX (en lo que se ha dado en llamar la "cultura occidental") a partir de lo que se conoce en antropología como *la mirada exótica*; es decir, la mirada que observa el contraste y la diferencia cultural. Y también de *la mirada retrospectiva* que observa como desaparecen tradiciones ancestrales y populares; esta mirada es un reclamo de atención sobre la necesidad de preservar la diversidad cultural como fuente de riqueza de la humanidad.<sup>378</sup> El éxito relativo del cine etnográfico o su despegue después de la Segunda Guerra Mundial vendrá de la mano de realizadores interesados por la antropología que proponen representar cinematográficamente aspectos sociales y culturales de los grupos humanos para fijarlos y que puedan ser examinados; y así desde la reconstrucción etnográfica sobre los san de John Marshall en *The Hunters* hasta el estudio de casos de Timothy Asch sobre los yanomamo, o la visión personal de Jean Rouch sobre el ritual hauka en *Les Maîtres Fous*.

Durante los años sesenta y setenta se definen tres estilos de filmación importantes en el cine etnográfico representacional, conocidos como *direct cinema*, *observational cinema* y *cinéma vérité*. Los tres se proponen filmar la vida social en su espontaneidad, tal y como se presenta al observador. Jean Rouch y su *cinéma vérité* recogerá la aspiración del documentalista soviético, Dziga Vertov, precursor de la observación filmica directa (sin guión previo), cuyo lema era "tomar a la vida por sorpresa".<sup>379</sup> El *direct cinema* y sobre todo el cine observacional adopta como lema y metáfora del realizador "ser como una mosca en la pared" -no intervenir ni provocar la acción que filma-, siguiendo la actitud del observador naturalista. El cine observacional nos permite la contemplación del acontecimiento en su unidad espacio-temporal. El *cinéma vérité* se propone provocar la acción y la segmenta para construir una nueva realidad; la realidad cinematográfica. La cámara actúa como "catalizadora" de la acción y participa en el acontecimiento, en interacción con los actores culturales. Este es el estilo de filmación de Jean Rouch, invitando a los actores a actuar para la cámara, tanto con los "nativos" parisinos en *Chronique d'un été*, como con los "nativos" africanos en *Jaguar*, en la que los protagonistas de la película construyen una aventura migratoria para la cámara, o "actúan" como ellos mismos.

---

<sup>378</sup> Lluís Calvo i Calvo, por ejemplo, distingue entre la mirada exo-exótica que se centra en las culturas extranjeras por oposición a la propia y la mirada étno-exótica que observa la diversidad interna. En "Fotografía etnográfica i estereotips culturals a Espanya, (segle XIX i principis del XX)" en Ciclo de conferencias sobre antropología e imagen *Temps d'ahir*, Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya, 1915-1930, Fundació "la Caixa", Octubre, 1994.

<sup>379</sup> Ver el apartado dedicado al *cinéma vérité* en el capítulo "Representación y cine etnográfico".

La visión de Rouch es la de una cámara participativa en el sentido de que la cámara "cataliza" acontecimientos y la de un cine participativo, en tanto que busca la complicidad de los sujetos (O'Rourke propondrá la complicidad con los sujetos). El cine de enfoque naturalista y observacional será cuestionado y duramente criticado en los años ochenta frente a posiciones que darán primacía al aspecto participativo tanto del realizador en los acontecimientos que filma, como de los sujetos representados en el control sobre la producción. La crítica es epistemológica, metodológica y política. Epistemológica en tanto que la estrategia de filmación del cine observacional se apoya en el presupuesto de que es posible el registro objetivo de la realidad externa; metodológica en tanto que parte de una afectación del investigador -pretende la invisibilidad y filmar el acontecimiento "como si él no estuviera allí"-; es decir, pretende que los actores ignoran la presencia de la cámara. Y política y ética en cuanto este cine manipula las imágenes de los actores sin que ellos tengan ningún control sobre ellas, ni les reporte ningún beneficio directo. El realizador presenta los comportamientos filmados "como si fueran reales", como si no existiera mediación alguna entre la experiencia del espectador y la experiencia de los sujetos filmados.

MacDougall profundizará en su crítica al cine observacional y la pretensión de la transparencia de las imágenes cuestionando la voz de autoridad en el ordenamiento de la experiencia visual del documental, entendiendo el cine etnográfico como un encuentro cultural. Según este autor, una película etnográfica no es la representación visual de una cultura, sino la representación visual de un encuentro intercultural, un espacio de negociación entre el realizador, el sujeto representado y el espectador.<sup>380</sup>

La filmación siempre escapa al control del realizador y, esté reconocido o no, un documental etnográfico es el resultado de un entrecruzamiento de miradas y de voces, entre la estructura narrativa que impone el realizador y la estructura del proceso que quiere filmar. Por otra parte, el documental no está dirigido tan solo a una audiencia potencial occidental o universitaria, sino que, ante todo, debemos considerar su utilidad para la comunidad filmada. Esto lleva a ceder parte del control de la producción en aquellos aspectos que afectan a la comunidad y a negociar con los sujetos filmados los objetivos del documental, abogando por un producto etnográfico "participativo" -polifónico, dialógico, multivocal y producto de una co-autoría.<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup> Ver el capítulo cuarto "Críticas a la representación y modelos participativos".

<sup>381</sup> Ver el apartado *La voz del sujeto* en el capítulo cuarto, "Críticas a la representación y

De otro lado, el modelo reflexivo defendido por Jay Ruby propondrá que el cine etnográfico introduzca la metodología empleada dentro de la estructura del filme y explicita su posición personal frente a los sujetos filmados y su actitud frente al objeto de estudio. Ruby se mueve en una reflexividad metodológica y epistemológica. Propone introducir en cámara al realizador en interacción con los sujetos filmados, ya que esto responde a la necesidad epistemológica de no ocultar al espectador el proceso de producción y el carácter construido de las imágenes. El filme no presenta la "realidad tal y como es", sino el producto de una reflexión sobre esta realidad. Las imágenes representan un determinado estadio del conocimiento antropológico, son una construcción artificial, un modelo y el cine es ante todo un medio de expresión del investigador.

Dentro de posiciones más extremas y postestructuralistas, como las de Trinh T. Minh-ha, la reflexividad es también un arma política contra los intentos de imposición de sentido por parte de la cultura hegemónica y la legitimización de estas categorías por parte de los científicos sociales al aplicarlas sobre una realidad que, en última instancia, desconocen.<sup>382</sup> La ausencia de un significado último y la imposibilidad de llegar a representar un referente externo al "texto" audiovisual, hacen de la narratividad el eje de este pensamiento reflexivo. Toda representación es en definitiva una "falsa" representación, lo que importa del signo visual es el significante, que juega un papel determinante en la circulación de imágenes sociales y en la lucha política por el significado. Borrar fronteras entre géneros de representación, mostrar como se construye la mirada y el signo, romper los esquemas narrativos hasta el absurdo, es una forma de crítica cultural e ideológica sobre la pretensión de conocimiento objetivo y de la división entre sujeto cognoscente (el científico) y objeto de conocimiento (el sujeto filmado).

Los estilos del cine etnográfico representacional, que hemos tratado en el capítulo tres y cuatro, expuestos aquí de una forma sencilla y esquemática, nos orientan sobre la relación entre las actitudes teóricas del realizador, el movimiento de la cámara y el tipo de relación que se establece en el contexto de filmación entre los participantes detrás y delante de la cámara. No obstante, parten siempre de la relación entre productor, proceso y producto entendida como modelo de representación visual, es decir, como actividad

---

modelos participativos".

<sup>382</sup> Ver el apartado *Cine evocativo y deconstruccionista* en el capítulo cuarto, "Críticas a la representación y modelos participativos".

cinematográfica donde el objetivo es el producto o texto visual; no es la investigación etnográfica la que define el propósito y la predisposición de la cámara y de la mirada hacia la pantalla.

La pregunta está dirigida hacia la relación entre el "texto" y el "referente", en la composición del signo audiovisual y en la construcción de sentido narrativo. No versa sobre la metodología o el trabajo de campo en el que interviene una cámara; sobre el proceso mismo que tiene lugar durante la filmación. La reflexión gira en torno al "lenguaje cinematográfico" como representación de una realidad externa o como construcción narrativa del autor. Según mi opinión, la crítica retórica al cine etnográfico es una crítica dirigida hacia las pretensiones de objetividad y verdad de la tradición positivista en ciencias sociales que incluye (de rebote) a toda la gama posible de pensamiento o de aspiración científica. (Queriendo huir de la pretensión de verdad también es posible caer en el dogmatismo y en la monovisión.) El debate es relevante en cuanto nos permite considerar la complejidad del fenómeno cinematográfico, pero el mantenimiento de las posturas polarizadas nos obliga a tomar partido y a una visión unilateral.

Al coger una cámara no podemos pensar en qué significan las imágenes porque su significado último no está en ninguna parte. En la práctica de la investigación, en el desarrollo del trabajo de campo, necesitamos otro tipo de aproximación. La pregunta es ¿cómo utilizar la cámara en relación a la observación y la participación? ¿cómo podemos analizar productivamente la filmación para nuestros objetivos y propósitos? ¿qué nos puede aportar la filmación etnográfica a nuestra experiencia?

Dentro de la tradición del cine etnográfico de investigación, la cámara ha sido utilizada fundamentalmente como instrumento descriptivo y como técnica de observación. Se ha olvidado el aspecto interpretativo. Aunque se haya reconocido el elemento participativo, la búsqueda del punto de vista nativo ha sido una búsqueda desenfocada.

No se le ha dado la importancia que merece en las relaciones entre el investigador y la comunidad estudiada cuando interviene una cámara, sino que generalmente se ha visto como herramienta para el registro de datos para la observación posterior del etnógrafo o como técnica proyectiva para obtener respuestas de los informantes sobre el material filmado. Las propuestas de Sorenson y Collier, entre otros, son interesantes en tanto que han buscado estrategias de filmación basadas en procesos estocásticos de observación.<sup>383</sup>

---

<sup>383</sup> Ver el apartado *La actitud metodológica: descripción y análisis* en el capítulo séptimo "El cine y el vídeo como técnicas de investigación etnográfica".

Es decir, han reconocido el componente aleatorio de la filmación a pesar de la selección y orientación dirigida de la cámara. Entendieron que el material audiovisual que recoge la cámara es una transformación de los flujos de información en un *continuum* visual y auditivo que el realizador "corta" mediante el encuadre, el foco, el ángulo, el movimiento y el encendido y apagado de la cámara.

El estilo de filmación en la estrategia de filmación refleja entonces los movimientos cognitivos que activa el sujeto en el momento de filmar y, por tanto, el movimiento de la cámara responde a la forma de observar y de estar en el campo del investigador. De esta manera, la utilización de la cámara en el trabajo de campo depende al menos de cuatro factores: a) de la actitud teórica y metodológica del investigador, b) del contexto de filmación, c) de la multiplicidad de planos y niveles en que se puede utilizar la información audiovisual y d) de la misma actividad de la cámara como presencia en el campo.

Sin embargo, el cine etnográfico de investigación se centra en las posibilidades de observación de la cámara, pero solo tangencialmente trata de la adaptación de la metodología a las contingencias de la investigación y al contexto en el que se desarrolla el proceso de observación; es decir, los aspectos participativos de la filmación etnográfica. El movimiento de la cámara no responde tan solo a la mirada del observador, sino también a las características del contexto y al tipo de participación que se establece en el campo.<sup>384</sup> Por tanto, he entendido el movimiento de la cámara como una respuesta a la observación participante y su presencia en el campo como una adaptación al contexto de investigación: la cámara se adapta al contexto y a la vez introduce una modificación en el contexto: su presencia es aceptada, negociada, rechazada y ésta se incorpora de una manera determinada: la posición que toma en el campo, cómo se presenta.

Las estrategias de filmación dependen de los objetivos de la investigación, del contexto de filmación y de las condiciones de campo. La combinación de estilos de representación elaborados en el cine documental etnográfico con las estrategias de filmación elaboradas desde el cine y el vídeo de investigación etnográfica nos darán un marco metodológico amplio para la elección del modelo de producción y la adaptación del estilo de filmación al

---

<sup>384</sup> Ver el apartado *Hacia una técnica interactiva y explorativa* en el capítulo séptimo "El cine y el vídeo como técnicas de investigación etnográfica" y el apartado *El movimiento de la cámara* en el capítulo once "Imágenes para un guión".

contexto concreto de cada investigación.

### **8.2.3. Malas tomas y tomas buenas**

Como hemos dicho, la filmación etnográfica difiere de la producción cinematográfica en el proceso de filmación, edición y exhibición del material filmico. El contexto en el que se genera y en el que se inscribe la filmación etnográfica es distinto al del cine o vídeo documental, aunque no podemos prescindir del conocimiento y exploración de este género si queremos presentar audiovisualmente los resultados de nuestro estudio y si queremos colaborar productivamente en el desarrollo de esta vertiente del cine y del vídeo etnográfico. Además, como hemos visto, un conocimiento de los modelos de representación nos es útil para nuestro trabajo. Sin embargo, en este caso, aprender de ellos no supone adaptarse a ellos, sino adaptarlos al contexto de nuestra investigación ("hacerlos nuestros").

Hemos distinguido entre la aproximación procedente del cine documental, en la que la activación de la cámara responde a un propósito de representación narrativa (tomas de ubicación espacio-temporal, tomas de transición, tomas de detalle, etc.), y la aproximación del aficionado al vídeo como búsqueda de la fijación de un recuerdo (no importa el estilo de filmación o el mantenimiento de una continuidad espacio-temporal tanto como captar el momento). Cuando filmamos etnográficamente de una forma participativa e intuitiva, no es extraño que afloren en la filmación nuestros presupuestos culturales más comunes sobre por qué grabamos y qué es lo que queremos grabar. Cuando miramos en la pantalla tampoco es insólito que busquemos en ella el rastro de nuestra experiencia. Pero esto no son sino significaciones sociales que podemos y debemos interpretar.

La investigación videográfica sobre el terreno tiene en mente la descripción de la situación en la que participa. Por tanto, la activación de la cámara responde a un estímulo "significativo" para el investigador entrenado y predispuesto por su formación antropológica. El documentalista está entrenado para narrar una historia y para trazar un guión a partir de sus ideas; el videoaficionado busca objetivizar la memoria y da por descontado lo que quiere conservar sin necesidad de planificarlo antes; el investigador videográfico necesita crear otro tipo de calibración que determinará el umbral y la propensión del movimiento de la cámara. Aprender a mover la cámara, por tanto, es sencillo y no lo es tanto. Es una operación compleja cuyos resultados nos muestran crudamente la mirada y los titubeos del etnógrafo; su

aprendizaje.

Las secuencias borrosas o anodinas son significativas cuando se relacionan con el sujeto investigador y con el contexto de filmación. El estilo de filmación responde a la estrategia de filmación, pero cuando miramos las imágenes nos importa observar el modelo de representación que hemos activado. Sabiendo qué modelos de representación activa nuestra filmación adaptativa también podemos descubrir nuestra relación con el contexto de filmación y aventurar algunas hipótesis sobre las características de ese contexto. La ausencia del componente sexual en el ejemplo de las imágenes de Hastrup cuando precisamente eso es lo que quería captar, se relacionan con su posición "fuera de lugar", ya que la presencia de mujeres no estaba permitida.<sup>385</sup> Las tomas que apuntan a mis zapatos mientras se oye una conversación sobre la sentencia judicial nos remiten al carácter secreto de la deliberación del tribunal en un juicio oral.<sup>386</sup>

La observación diferida es para Claudine de France el objetivo de la filmación etnográfica para la investigación. Retomar las imágenes, volverlas a ver y completar la información de la observación directa. Pero la observación diferida puede dirigirse también a preguntarnos sobre la selección de las tomas y qué nos señala la posición de la cámara, su movimiento, el encuadre y el ángulo; en definitiva, la relación del sujeto investigador con su propio "discurso filmico". El proceso no termina con la observación diferida, sino que es posible continuar el movimiento de transformación de los datos, depurarlos y construir nuevos materiales de investigación a partir del vídeo (por ejemplo, tratamiento de imágenes por ordenador o tratamiento del marcaje de la cinta por otros procedimientos). En la filmación no obtenemos datos brutos, sino interpretaciones, un tipo de interpretaciones que nos permite crear datos y analizarlos en el proceso de investigación.

---

<sup>385</sup> Ver el ejemplo y la cita sobre el trabajo fotográfico de Kirsten Hastrup en el capítulo siete "El cine y el vídeo como técnicas de investigación etnográfica". Su participación en el contexto determina el tipo de fotografías que puede realizar; esto que vivimos como una frustración en nuestra experiencia de campo hace referencia a los límites de la investigación que he expuesto en el capítulo once. Por tanto, las "malas tomas" contienen información etnográfica importante y nada despreciable. En el trabajo de campo, las malas tomas, son buenas tomas.

<sup>386</sup> Las técnicas cinematográficas utilizan estos recursos como modo de representación para causar precisamente este tipo de efectos en el espectador. Nuestro sesgo descriptivo en el uso de la cámara nos ha impedido aprovechar y estudiar este tipo de efectos, producto, en nuestro caso, de la adaptación de la cámara al medio. El proceso de construcción de una imagen confusa en una película de ficción, por ejemplo, para crear un suspense en un filme policiaco es completamente distinto que el procedimiento de obtención de este efecto en la filmación etnográfica; sin embargo, ante la pantalla, posiblemente puedan tener un mismo efecto en el espectador.

Las condiciones de la filmación etnográfica son las que delimitan el propio proceso de obtención de datos y son tan importantes como el mismo producto; es decir, el producto no se orienta en función de una metodología de filmación planificada, sino que es el resultado de un proceso de adaptación del investigador a las condiciones de trabajo. Son estas condiciones de filmación las que nos darán una pista sobre el terreno que estamos pisando y nos pueden orientar en nuestra elaboración teórica.<sup>387</sup>

El proceso de aprendizaje en la filmación etnográfica supone un triple ejercicio: a) proceso de adaptación al contexto y a las condiciones de filmación, b) proceso de autocorrección y calibración durante la filmación entendida como proceso estocástico -que combina un componente aleatorio con un proceso dirigido- y regulado por la técnica de observación participante etnográfica y c) proceso de descubrir la emergencia de diferencias y regularidades que nos señalarán el camino de la construcción y tratamiento de los datos etnográficos para la elaboración teórica.

Para avanzar en un estilo cinematográfico o videográfico que sea relevante etnográficamente creo que es útil, en primer lugar, buscar fórmulas de filmación y edición equilibradas entre la observación y la participación y, para ello, no podemos prescindir del análisis del medio de comunicación que utilizamos, ya que la forma en que damos sentido a una película también nos dará pistas para moldear adaptar nuestra filmación en la dirección propuesta. También pienso que la única manera que tenemos para saber lo que la cámara puede hacer por nosotros es poniéndola a prueba. En esta dirección, pienso que hay que experimentar con la cámara sin temor a que la presentación audiovisual de los resultados finales no pueda competir con el cine documental.

La interacción comunicativa que rodea una filmación etnográfica de investigación o explorativa es cualitativamente distinta de la producción documental y cinematográfica. La planificación, la grabación de las imágenes, su organización, la edición e incluso el contexto de exhibición están regulados por los límites de la investigación. El proceso de confección del filme de exposición de resultados, aunque se haya realizado con una cámara sencilla y con pocos medios tecnológicos para la edición, ha seguido el mismo camino que una etnografía. Por tanto, el material audiovisual ha sufrido dos tipos de transformación cualitativamente distintos: en primer lugar, se ha elaborado y trabajado como dato etnográfico; en segundo lugar, se ha editado en función

---

<sup>387</sup> Ver el apartado *Los límites de la filmación*, en el capítulo once, "Imágenes para un guión".

de un esquema narrativo de presentación de resultados. Por ello, el estilo de filmación es importante como generador de datos, como modelo de representación visual y como medio de comunicación en el campo.

### **8.3. Una mirada que busca mirar**

#### **8.3.1 De la realidad externa a la realidad cultural**

El desarrollo del cine etnográfico ha estado en gran parte determinado por una forma muy concreta de entender el medio audiovisual: como un modo de representación de la realidad externa; dando por sentado que tal realidad existe independientemente del observador y que puede ser representada más o menos adecuadamente. O, por el contrario, se ha considerado que tal realidad es producto de la subjetividad humana y que, por tanto, no es posible establecer una correspondencia adecuada entre la representación y la realidad.

La aproximación comunicativa propuesta por Gregory Bateson permite evitar esta polémica al distinguir entre el mundo comunicacional y el mundo físico. En una concepción física de la realidad, solo podemos hablar materia y energía, fuerzas y choques. En el mundo comunicativo no hay objetos o cosas, sino sólo mensajes sobre las relaciones entre las cosas. Desde esta perspectiva, de las cosas mismas solo podemos obtener información a partir de diferencias susceptibles de ser recogidas por los órganos sensoriales y prolongaciones tecnológicas. Suponemos que la forma de puntuar nuestra relación con la obtención de información sobre las cosas está elaborada en gran parte a partir de nuestro aprendizaje social y, por tanto, culturalmente.<sup>388</sup>

Esta orientación permite alejarnos de la relación entre descripción y referente externo para centrarnos en la idea de procesos de información y entender la comunicación como respuesta a una señal (información es la captación de una diferencia) sin entrar necesariamente en el terreno del significado. La información es siempre sobre las cosas que menciona y, por tanto, la realidad que nos interesa como científicos sociales no es la realidad externa o la realidad física y sensible, sino la realidad social y cultural. Podemos entender que esta realidad está formada por estas redes de información, por descripciones de descripciones, por modelos sobre modelos y por imágenes sobre imágenes. El referente no está en el "exterior", en la realidad sensible, o en el "interior" de la mente individual del sujeto, sino en el

---

<sup>388</sup> Ver Gregory Bateson, Pasos hacia una ecología de la mente, op. cit. págs. 279-280.

tipo de relación que establecemos con nuestras imágenes.<sup>389</sup> En el mundo de la información, no existe un modelo real o externo y su copia o reproducción, sino solo imágenes, dobles intercambiables; no existe el "objeto externo", solo la imagen del objeto. (En nuestra experiencia, no solo tratamos las películas "como si fueran la vida misma", sino que tratamos la vida misma "como si fuera una película".)

Lo que nos interesa como *artesanos* de la investigación antropológica no es el estudio de la realidad sensible en tanto que mundo de relaciones físicas, sino el estudio de la realidad en tanto que mundo de relaciones sociales y pautas culturales. Si mantenemos el concepto de realidad como lo que sucede en el "exterior" de nosotros mismos, despreciaremos la posibilidad de llegar a una comprensión de cómo entendemos esta realidad; si consideramos que la realidad es producto de nuestro lenguaje y de nuestra subjetividad y que, por tanto, no tiene consistencia "externa", entonces quedaremos atrapados en nuestra narratividad. En estas páginas opto por una aproximación cercana a Bateson y la teoría de sistemas, considerando que el universo que nos interesa estudiar al aproximarnos a la comprensión de la imagen como práctica cultural es el comunicativo.<sup>390</sup>

A lo largo de mi investigación me he ido decantando por un enfoque sistémico en el estudio de las tecnologías de la imagen, ya que este marco teórico me permite aproximarme a la comprensión sobre cómo utilizamos la imagen con un máximo de amplitud de captación de la complejidad del campo de estudio (Ahora lo cambiaría, no sirve, precisamente por la abstracción realizada perdiendo de vista los aspectos interpretativos, que no deben situarse en la búsqueda de una verdad total o parcial de la relación entre

---

<sup>389</sup> La imagen sería un proceso cognitivo y culturalmente orientado por el que podemos establecer algún tipo de equilibrio entre una doble relación de similitud e identidad a distintos niveles de abstracción. Por el momento, no he intentado penetrar en las características de este proceso cognitivo, tan sólo he apuntado que en el reconocimiento de la imagen intervienen patrones de similitud y diferencia, siguiendo la definición genérica de Bateson por la cual toda percepción consciente tiene las características de una imagen: un comienzo y un fin, una ubicación y destaca de lo que lo rodea, a manera de trasfondo. Ver Gregory Bateson, "Todo escolar sabe..." en Espíritu y Naturaleza, op. cit. pág. 28.

<sup>390</sup> En el mundo de la comunicación, las únicas entidades pertinentes o "realidades" son los mensajes o los modificadores de mensajes, de forma que la percepción de un acontecimiento es real, pero el acontecimiento mismo o el objeto mismo no pueden entrar en el mundo de la comunicación, y son, por consiguiente, no pertinentes, y, en esa medida, irreales. Inversamente, un mensaje no tiene realidad o pertinencia, en cuanto a mensaje, dentro del mundo físico, donde el mensaje queda reducido a ondas sonoras o tinta de imprenta. Ver Gregory Bateson, Pasos hacia una ecología de la mente, op. cit. pág. 279.

imagen y referente, sino en la búsqueda de el sentido).

### **8.3.1. Antropología e imagen**

La antropología visual es pues la incorporación reflexiva de la imagen como instrumento de investigación, medio de comunicación y objeto de estudio. Despliega tres grandes líneas de trabajo: 1) la utilización del tratamiento de la imagen para la construcción de datos etnográficos; 2) la utilización del tratamiento de la imagen para la presentación de los resultados de la investigación; y 3) el estudio de la imagen como cultura (tanto nuestras producciones como las producciones dentro del género documental o las producciones domésticas, teniendo en cuenta el contexto de producción, edición y exhibición).

Estas tres líneas de acción desplegarían el mapa de la antropología visual sobre el que organizar nuestro itinerario en cada investigación concreta, que a su vez aportará nuevos elementos a la descripción de la antropología visual como campo de estudio y de experimentación en antropología. La posibilidad del tratamiento de la imagen y del sonido por ordenador abren nuevas vías de elaboración y tratamiento de datos; los espacios multimedia, la realidad virtual y el hipertexto nos ofrecen nuevas posibilidades de combinar texto e imagen en la presentación de nuestro trabajo. Pero todo ello resultaría superficial si no estudiáramos también los procesos culturales que rodean estas nuevas tecnologías de generar procesos de información.

En la primera línea, nos interesarán las técnicas de la imagen como instrumentos para generar y tratar datos etnográficos. Es posible que podamos combinar el vídeo con el tratamiento de imágenes, de sonido y de textos escritos por ordenador. Es posible que la combinación de estos medios nos revelen un nuevo tipo de datos etnográficos y contribuyan a desarrollar nuevas metodologías de análisis y una nueva forma de saber antropológico. Para ello, necesitaremos la ayuda de profesionales en tratamiento de imágenes por ordenador, de matemáticos y de programadores.

En la segunda línea utilizaremos las tecnologías de la imagen y el sonido para la exposición documental. La fotografía, el cine, el vídeo, la infografía y los sistemas multimedia nos permiten distintas formas de combinar y transmitir información sobre cierto estadio de conocimiento antropológico, además de ofrecernos una forma ágil de archivar y manejar grandes cantidades de documentación. Nos interesará examinar pues, las posibilidades que ofrecen estos medios para la presentación de resultados, así como la forma en que se

utilizan en otros campos para poder adaptarlo adecuadamente a nuestras necesidades. Necesitaremos colaborar con fotógrafos, realizadores de cine y de vídeo, con informáticos y con otros profesionales que trabajen sobre el desarrollo de estos medios.

En la tercera línea, estudiaremos los aspectos relacionados con el tratamiento de la imagen como cultura; cómo se utilizan estas tecnologías de la imagen en función de qué criterios, cómo se producen y cómo se tratan; cómo se distribuyen, cómo transforman nuestra visión y nuestras prácticas culturales, cómo nos afectan, cómo pensamos a través de ellas y para qué pensamos que son. Este aspecto es delicado, ya que necesitaremos colaborar con otras disciplinas como la psicología y la sociología, la biología, la ciencia cognitiva y también la filosofía y el arte. Esperemos que la mirada antropológica sobre la imagen interese y reúna esfuerzos colectivos para desarrollar una antropología de la mirada.

Ahora bien, incorporar las tecnologías de la imagen en antropología como técnicas metodológicas, medios de comunicación y objetos de investigación no supone "hacer antropología visual" o que seamos "antropólogos visuales". Supone la integración de estas técnicas en la práctica antropológica y, en todo caso, la creación de una especialidad dedicada a la investigación concreta sobre la imagen. El hecho de que necesitemos crear una antropología de la imagen o que aprendamos a sacar más provecho de las imágenes visuales no supone que nos convirtamos en "antropólogos visuales". Como el estudio de la religión no ha supuesto la aparición de "antropólogos religiosos". La necesidad de una colaboración interdisciplinar, así como la necesidad de investigar y de crear instituciones especializadas en imagen y antropología, además de la necesidad de la creación de laboratorios de imagen en los departamentos y áreas de antropología creo que son necesidades urgentes, prácticamente imparables, y que suponen una aportación importante en el desarrollo de nuestra disciplina. No obstante, no deberíamos olvidar que la imagen nos interesa en tanto que antropólogos culturales y sociales.

### **8.3.2. Aprender a mirar**

En la presentación de la experiencia etnográfica he introducido una reflexión sobre los distintos usos que damos a la cámara en nuestro universo cultural y, en concreto, en el medio universitario y en un proyecto

determinado. En nuestra aproximación metodológica, el vídeo etnográfico deja de ser un producto acabado, un texto o una representación visual de una cultura, para ser entendido como parte constitutiva del proceso de la investigación, ya tenga la cámara el antropólogo o un miembro de la red comunicativa en la que éste se inserta. Lo que define pues el cine o el vídeo etnográfico es su contextualización en un proceso de investigación.

Hemos considerado que cualquier producto audiovisual puede ser tratado como documento etnográfico, es decir, podemos aproximarnos a él desde una mirada antropológica. Pero, como proceso cultural, no nos interesa tanto el contenido como descripción objetiva de una cultura, sino el tratamiento de la información audiovisual como descripción cultural; es decir, la relación entre el sujeto, la imagen y el contexto. Si la imagen cinematográfica es el rastro o reflejo de una mirada sobre el mundo, entonces las tecnologías de la imagen son una ventana abierta a los procesos mentales. Esto nos permitirá la elaboración de información sobre el contexto, entendiendo la cultura como la creación de pautas y, por tanto, como la creación de contextos de interacción y de espacios de comunicación.

Por una parte, mirar en el interior de una película para analizar el comportamiento descrito en ella oculta información sobre el proceso de elaboración de ese producto cultural, que es lo que nos interesa si queremos llegar a formular "algo" sobre este producto desde una perspectiva antropológica. Por otra parte, la filmación como práctica etnográfica nos devuelve la importancia de la observación y de la mirada del observador en la investigación antropológica desde una perspectiva más compleja y rica que la observación directa. Nos ayuda a prestar atención a la mirada como experiencia compartida y como técnica de análisis.<sup>391</sup>

---

<sup>391</sup> Por esto es necesario conservar la indefinición de la mirada en nuestra aproximación a la imagen y no asimilar la imagen cinematográfica o videográfica al texto escrito, aún a riesgo de parecer simples *voyeurs* y de que la complejidad tome el aspecto de la simplicidad.

En estas páginas hemos visto distintas formas de analizar un material filmico como documento etnográfico y distintas formas de construir un producto etnográfico utilizando la cámara; depende de nuestros criterios de elección y de nuestro marco de investigación. Pero hemos visto una cosa más y ésta es qué sucede cuando la cámara no se utiliza como generadora de un documento etnográfico para su análisis posterior, sino como generadora de un contexto de investigación. Lo importante entonces es el proceso, el producto no es más que una consecuencia.

Hemos llegado al final de esta aventura. A lo largo de estas páginas he intentado mostrar las distintas caras de la antropología visual sin haberlas agotado. He querido mostrar que la utilización de las tecnologías de la imagen, fijándome especialmente en el cine y el vídeo, modifican la forma de trabajar del etnógrafo al incorporar, no sólo la técnica, sino también la reflexión sobre la técnica. Esto supone interrogarnos sobre cómo utilizamos el medio al mismo tiempo que trabajamos con él, siendo conscientes de que toda investigación empírica con una cámara y una pantalla de vídeo es también una investigación metodológica y epistemológica.

## BIBLIOGRAFIA

- ADLER, PATRICIA, A. 1987. Membership Roles in Field Research, Qualitative Research Methods Series, núm.6 Newbury Park, Sage.
- ALVAR, JULIO. 1992. "Reflexiones en torno al cine etnográfico", Gazeta de Antropología, núm. 9. Granada.
- ALCINA FRANCH, JOSÉ. 1982. Arte y Antropología. Alianza Forma, Madrid.
- ALTHUSSER, LOUIS. 1971 "Ideology and ideological State Apparatuses" Lenin and Philosophy, en Readings on Nonfiction film and video, University of Southern California, Winter. (1990). Lenin y la Filosofía, Era, México, 1976.
- AMELA, VICTOR. 1994. "La audiencia más pública; el interés de la televisión por los tribunales arrasa en Estados Unidos, en una moda que empieza a llegar a España", Revista de la Comunicación, La Vanguardia, 16 de Octubre.
- ANDREW, DUDLEY. 1984. Concepts in Film Theory, Oxford University Press.
- ARDÉVOL, ELISENDA. 1987. Antropología urbana de los gitanos de Granada; Una aproximación desde la antropología aplicada al trabajo social. Ayuntamiento de Granada.
- & PÉREZ-TOLÓN, L. 1994. Imagen y Cultura; Lecturas en antropología visual, Ed. Centro de Investigaciones Etnológicas "Angel Ganivet", Diputación de Granada (en prensa).
- 1994. "Tendencias teóricas y metodológicas en el cine etnográfico" Imagen y Cultura, Lecturas en antropología visual, Centro de Investigaciones Etnológicas "Angel Ganivet", Diputación de Granada (en prensa).
- 1994. "Cinema etnogràfic: representació i recerca". Ponencia en el II Congrés Català de Sociologia, Girona, Abril (en prensa).
- ARNHEIM, RUDOLPH. 1986. El Pensamiento Visual, Paidós Estética, Barcelona, (1969).
- ASCH, T. MARSHALL, J. & SPIER, P. 1973. "Ethnographic Film: Structure and Function", Annual Review of Anthropology, núm. 2.
- ASCH, TIMOTHY. 1975. "Using Film in Teaching Anthropology: One Pedagogical Approach", Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, ed. Mouton, The Hague.
- 1982. "Collaboration in Ethnographic Filmmaking: A Personal View", Camberra Anthropology, vol 5. Num.1
- & Asch, P. 1988. "Film in Anthropological Research", Senri Ethnological Studies, núm. 24.
- 1990. Film Study Guides for Bushmen and Yanomamo Films. Documentary

- Educational Resources.
- 1991. "Proposed Yanomamo Video Project" (manuscrito).
- 1992. "La formación de antropólogos visuales", Fundamentos de Antropología, Núm. 1. Granada.
- AUSTIN, BRUCE, A. 1989. A look at the movie audiences, Immediate Seating, Wadsworth Publishing Company.
- BALICKI, ASEN. & BROWN, QUNITIN. 1966. "Ethnographic Filming and the Netsilik Eskimos". Educational Services Incorporated Quaterly Report (Spring-Summer).
- BANKS, MARCUS. 1990. "The Seductive Veracity of Ethnographic Film" Society for Visual Anthropology Review, Spring.
- 1992. "Which Films are Ethnographic Films?", Film as Ethnography, Manchester University Press.
- BARTHES, ROLAND. 1972. Mithologies. Selected and edited by Annete Laversy, Hill and Wang, New York (1957).
- 1973. The Pleasure of the Text. The Noonday Press, New York.
- 1991. El imperio de los signos, Ed. Oscar Mondadori, Madrid (1970).
- BARLEY, NIGEL. 1989. El antropólogo inocente, Crónicas Anagrama, Barcelona (1983).
- BARNOUW, ERIK. 1974. Documentary, a History of the Non-fiction Film, Oxford University Press.
- BATESON, GREGORY. & MARGARET MEAD. 1942. Balinese Character: A Photographic Analysis. New York Academy of Sciences, Special Publications, 2.
- 1977. "Margaret Mead and Gregory Bateson on the Use of the Camera in Anthropology", Studies in the Anthropology of Visual Communication, vol. 4 núm.2, Winter. (extracto de "For God's Sake, Margaret, Conversation with G. Bateson and M. Mead", The CoEvolution Quaterly, vol.10/21,1976).
- 1990. Naven. Ed. Jucar, Barcelona. Naven, A survey of the problems suggested by a composite picture of the culture of a New Guinea Tribe drawn from three points of view, 1965 (1963).
- 1980. Espíritu y Naturaleza, Amorrortu, Ed. Buenos Aires, (Mind and Nature, 1979).
- 1985. Pasos hacia una ecología de la mente, Ed. Carlos Lohlé, Buenos Aires (Steps to an ecology of mind, 1972).
- 1993. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente. Gedisa, Barcelona. R.E. Donaldson, ed. (1991).
- & M. CATHERINE BATESON. 1985. El temor de los ángeles, Gedisa, Barcelona, (1982).

- BATESON, M. Catherine. 1989. Como yo los veía, Margaret Mead y Gregory Bateson recordados por su hija, Gedisa, Barcelona (1984).
- BAZIN, ANDRÉ. 1967. What is Cinema? Vol. I & II, University of California Press (escritos de 1958-1965).
- BENEDICT, RUTH. 1974. El crisantemo y la espada, patrones de la cultura japonesa, Alianza Ed. Madrid. (1946)
- BELLMAN, B. & JULES-ROSETTE, B. 1977. A Paradigm for Looking: Cross-cultural Research With Visual Media, Norwood, New Jersey, Albex.
- BENJAMIN, WALTER. 1985. "The Work of Art in the Age of Mechanical reproduction", Film Theory and criticism, Mast & Cohen, Oxford University Press (Iluminaciones, 1935).
- BERGER, JOHN. 1977. Ways of Seeing, Penguin Books, (1972).
- . 1980. About Looking, Pantheon Books, New York.
- BERGER P.L. & LUCKMAN, TH. 1988. La construcció social de la realitat, un tractat de sociologia del coneixement, Herder, Barcelona. (1966).
- BERISTAIN, A. & J.L. DE LA CUESTA. 1987. El delito desde la antropología cultural, cuestiones fundamentales, Donostiako Udako V Ikastastaroak, Kriminologiarem Euskal Institutoa, Universidad del País Vasco.
- BHABHA, HOMI, K. 1983. "The other question... Homi K. Bhabha reconsiders the stereotype and colonial discourse" Screen, vol. 8 núm. 6, november-december.
- BIRDWHISTELL, RAY, L. 1973. Kinesics and Context, Essays on Body-Motion Communication, Penguin Books (1970).
- BLALOCK, HUBERT, M. 1960. Estadística Social. Fondo de Cultura Económica, México, (1960).
- BLOM, CHR.A & ANDERSEN, D. 1975. Principios generales de la comunicación visual, Hora H, Seminarios y Ediciones, Madrid.
- BORDWELL, D. 1991. "Historical Poetics of Cinema", Readings on Nonfiction film and video, University of Southern California, Winter. (1990).
- BOURDIEU, PIERRE. 1990. Outline of a Theory of Practice, Cambridge Studies in Social Anthropology, (1972).
- . 1979. La fotografía, un arte intermedio, Ed. Nueva Imagen, México (1965).
- BOZAL, VALERIANO. 1987. Mímesis: las imágenes y las cosas, Ed. Visor, La Balsa de la Medusa. Barcelona.

- BRUNER, EDWARD, M. 1990. "Of Cannibals, Tourists, and Ethnographers", Review Essay, Cultural Anthropology.
- BRUNETT, RON. 1991. Explorations in Film Theory, Indiana University Press.
- BUCK-MORSS, SUSAN. 1981. Origen de la dialéctica negativa, Ed. Siglo XXI, Madrid (1977).
- BURTON, JULIANNE. 1990. The Social Documentary in Latin America, University of Pittsburg Press.
- CALVO, LLUIS, 1994. "El valor antropològic de la imatge. Cap l'Homo Photographicus?". Temps d'Ahir, Fundació La Caixa, Barcelona.
- CARDÍN, ALBERTO. 1988. Tientos Etnológicos, Júcar Universidad, Barcelona.
- CARO BAROJA, JULIO, 1990. Arte Visoria y otras lucubraciones pictóricas, Tusquets, ed. Barcelona.
- CARPENTER, E. & MCLUCHAN, M. 1972. Explorations in Communication, Beacon Press, Boston.
- CARRASCO, SILVIA. & ARDEVOL, E. 1990. "Interpretació i contrastació en la experiència etnogràfica", Avenç. Gener, Barcelona.
- CASANOVAS, POMPEU. 1991. "Towards a Sociopragmatics of Legal Discourses, Discourse and Decision-Making in an Aurelian Court", Semiotics and The Sociology of Law, Oñati Proceedings Series, IISTL.
- 1992. "Sobrelegalización y desjuridificación en el derecho americano", Revista Internacional de Sociología, núm.3, Septiembre-Diciembre.
- 1993. "Rationality and adlinguisticity in Foucault's political action", Tracing the Semiotic Boundaries of Politics, P. Ahonen, ed. Mouton de Gruyter, Berlin-New York.
- 1994. La transformación del derecho americano, Centre d'Estudis Humans, Universitat Autònoma de Barcelona.
- 1994. "Diferència i processos d'informació: notes per a una anàlisi institucional del dret". Ponencia en el II Congrés Català de Sociologia, Girona, Abril.
- 1994. "Introducción al análisis científico-social del proceso judicial", Las aplicaciones y el desarrollo de la sociología jurídica en España, Curso de Verano, IISIL. Oñati.
- CATLIN, GEORGE. 1973. Letters and Notes on the Manners Customs, and Conditions of North American Inidans (2 vol.) Dover Publications (1841).
- CASSETTI, F. & Di Chio, F. 1991. Como analizar un film, Instrumentos Paidos, Barcelona, (1990).
- CASSIRER, ERNST. 1971. Filosofía de las Formas Simbólicas (3 vol.) Fondo de Cultura Económica. México (1964).

- CLASTRES, PIERRE. 1981. Investigaciones en antropología política. Gedisa, Barcelona (1980).
- 1978. La Sociedad contra el Estado. Monte Avila, ed.
- CLIFFORD, JAMES & MARCUS, GEORGE, 1986. Writing Culture, University of California Press. Retóricas de la Antropología, Ed. Jucar, Barcelona, 1991.
- 1988. The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art, Harvard University Press.
- 1991. "Sobre la alegoría etnográfica" en Retóricas de la Antropología, Clifford & Marcus, ed. Jucar Universidad, Barcelona (1986).
- CODERCH, PABLO SALVADOR. 1993. "La educación jurídica", en La Vanguardia, 22 de junio.
- COLLIER, JOHN. Jr. 1975. "Photography and Visual Anthropology", Principles of Visual Anthropology, Hockings, P. ed. Mouton Publisher, The Hague.
- & Collier M. 1986. Visual Anthropology: Photography as a Research Method. Holt, Rinehart & Winston, New York.
- 1987. "Visual Anthropology's Contribution to the Field of Anthropology". Visual Anthropology, vol 1. Harwood Academic Publishers.
- COLLEYN, J.P. 1992. "Il faut décroiser le genre!", Demain, le cinéma ethnographique, CinemAction, monográfico, núm.64, 3tr.
- CONNOLLY, B., ANDERSON, R. 1988, First Contact, Penguin Books, New Zeland, (1987).
- CONNOR, L., ASCH, T., ASCH, P. 1986. Jero Tapakan: Balinese Healer, Cambridge University Press.
- CRAWFORD, PETER I. & SIMONSEN, JAN, K. Ed. 1992. Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions, Proceedings from Nafa 2, Intervention Press, Aarhus.
- & TURTON, DAVID. 1992. Film as Ethnography, Crawford, P.I. & Simonsen, J. ed. Manchester University Press.
- 1992. "Film as Discourse: The Invention of Anthropological Realities", Film as Ethnography, Crawford, P.I. & Simonsen, J. ed. Manchester University Press.
- CRICK, F. 1989. Qué loco propósito, una visión personal del descubrimiento científico, Tusquets Ed. Barcelona. (1988).
- CURNOW, KATHY. 1990. "Alien or accepted: African Perspectives on the Western 'Other' in 15th and 16th Century Art. SVA Review, Spring.
- CHAMBERS, ERVE. 1989. Applied Anthropology, A practical guide, Waveland Press. (1985).
- CHAGNON, NAPOLEON. 1968. Yanomamö, The Fierce People. Holt, Rinehart & Winston, New York.
- CHALFEN, RICHARD. 1975. "Cinema naïvite: a study of home moviemaking as visual

- communication" Studies in the Anthropology of Visual Communication, núm. 2.
- 1987. Snapshot Versions of Live, Bowling Green State University Popular Press, Ohio.
- 1988. "Homevideo versions of life, Anything new?", SVA News, Spring.
- CHIOZZI, PAOLO, ED. 1989. "An experience in Teaching Visual Anthropology in Italian High Schools", Teaching Visual Anthropology, Chiozzi, P. ed. European Association for Visual Studies of Man, Italia.
- 1990. "What is Ethnographic Film?", Society for Visual Anthropology Review, Spring.
- 1993. Manuale di Antropologia Visuale, Edizioni Unicopli, Testi e studi, 103, Milano.
- DE BRIGARD, EMILIE. 1975. "The History of Ethnographic Film", Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, ed. Mouton Publishers, The Hague.
- DE FRANCE, CLAUDINE, ED. 1979. Pour une anthropologie visuelle, Mouton, Paris.
- 1989. Cinéma et Anthropologie, Foundation de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris. (ed. revisada de 1982).
- 1992. "Cuerpo, materia y rito", Imagen y Cultura: lecturas en antropología visual, Ardévol, E. & Pérez-Tolón, L. ed. Diputación Provincial de Granada, Area de Cultura. (en prensa).
- DE HEUSCH, LUC. 1962. "The Cinema and Social Science", Reports and Papers in the Social Sciences, núm. 16, París, UNESCO.
- 1993. "El nacimiento del cine documental sociológico en Europa", Fundamentos de Antropología, Granada.
- DENSHAM, D.H. 1959. Construction of Research Films, Permagon Press, New York.
- DERRIDA, JAQUES. 1989. "Escritura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas", La escritura y la diferencia, Anthropos, Barcelona, (1978).
- DRUMMOND, P & R. Paterson, ed. 1985. Television in Transition, British Film Institute.
- DIDEROT, 1778. Carta sobre los ciegos para uso de los que ven, Las ediciones de la Piqueta, Madrid. (1749).
- DOUGLAS, MARY. 1973. Pureza y Peligro, un análisis de los conceptos de contaminación y tabú. Siglo XXI, Madrid (1966).
- 1978. Símbolos naturales. Alianza Ed. Madrid (1970).
- EATON, MICK. Ed. 1979. Anthropology-Reality-Cinema: The Films of Jean Rouch. British Film Institute, London.

- ECO, UMBERTO. 1976. Signo, ed. Labor, Barcelona (1973).
- . 1979. The Role of the Reader, Indiana University Press, Bloomington.
- . 1990. The Limits of Interpretation. Indiana University Press. Els limits de la interpretació. Ed. Destino, 1991.
- EDMONDS, ROBERT. 1974. About Documentary: Anthropology on Film: A Philosophy of People and Arts, Pflaum Publishing, Dayton.
- EDMONSON, P. 1973. Participant Observation and Visual Documentation as Modes of Inquiry in the Visual Arts, Visual Arts, Research, 9 (1).
- EISELEIN, E.B. 1976. "Broadcasting an Applied Media Anthropology", Applied Anthropologist Apply Anthropology?, M. Angrosino, ed. University of Georgia Press, Athens.
- EISENSTEIN, S.M. 1988. The Psychology of Composition, Methuen, London-New York (1986) (Escritos de 1940-1948).
- EL GUNDI, FADWA. 1993. "Charting Content, Freezing Structure: A Methodological Base for Visual Ethnography", Anthropological Film and Video in the 1990s, Rollwagen, ed. The Institute, Inc. New York.
- FELD, STEVEN. 1989. "Themes in the Cinema of Jean Rouch", Visual Anthropology, vol. 2. Harwood Academic Publishers.
- FERRÉS, JOAN. 1993. Vídeo y educación, Papeles de Pedagogía, Paidós, Barcelona.
- FISHER, WALTER R. 1987. Human Communication as Narration, University of South Carolina Press.
- FISKE, JOHN. 1990. Television Culture, Routledge, (1987).
- FLAHERTY, ROBERT. 1969. "Nannok", The Emergence of the Film Art, Lewis Jacobs, ed. (1951).
- FLORES MARTOS, JUAN ANTONIO. 1993. "'Nuevos exóticos' en la prensa española: reelaboración de la diferencia cultural en la 'aldea global'", XIII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas, México, Agosto.
- FOLEY, BARBARA. 1986. Telling The Truth, The Theory and Practice of Documentary Fiction, Cornell University Press.
- FOUCAULT, MICHEL. 1980. Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, Pantheon Books, New York.
- FREUD, SIGMUND. 1969. La interpretación de los sueños, Alianza Ed. Madrid (1900).
- . 1981. El malestar en la cultura, Alianza Ed. Madrid (1930).

- GADAMER, HANS-GEORG. 1986. The Relevance of the Beautiful and Other Essays, Cambridge University Press (1967-1980).
- GARCIA GUAL, CARLOS. 1993. "La verdad de los otros, Marc Augé reflexiona sobre la lógica pagana" en El País, 20 Noviembre.
- GARRIDO, JOSÉ ANGEL. 1993. "Antropología i cinema", Avenç, núm.174, Barcelona.
- GAVRON, LAURENCE. 1978. "Jean Rouch Revisited", On Film, núm 8. Spring.
- GEERTZ, CLIFFORD. 1987. La interpretación de las culturas, Ed.Gedisa, Barcelona (1973).
- . 1975. "On the Nature of Anthropological Understanding", American Scientist, Vol 63, núm. 1, January-February.
- . 1986. "The uses of diversity", Michigan Quaterly Review, University of Michigan, Winter.
- . 1989. El antropólogo como autor, Ed. Paidós, Barcelona (1987).
- GINSBURG, FAYE. 1992. "Television and the Mediation of Culture", Society for Visual Anthropology Review, Vol. 8, núm. 1, Spring.
- GIRARD, RENÉ. 1984. Literatura, mimesis y antropología, Gedisa, Barcelona (1978).
- GODELIER, MAURICE. 1988. "An Interview, Lynn Silverman interviews Maurice Godelier", Anthropological Filmmaking, Rollwagen, ed. Harwood Academic Publishers, Switzerland.
- GOFFMAN, ERVING, 1970. El ritual de la interacción, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires. (1967).
- GOMBRICH, E.H. 1962. Art and Ilusion, Phaidon Press Ltd. London.
- . 1987. La imagen y el ojo, Alianza Forma, Madrid, (1982).
- GONZÁLEZ ALCANTUD, JOSÉ ANTONIO. 1992. "Historía y antropología: de la teoría a la metódica pasando por las fuentes", Gazeta de Antropología, núm. 9. Granada.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, AURORA. 1987. La construcción teórica en antropología, Ed. Anthropos. Barcelona.
- . 1990. Etnografía y comparación, La investigación intercultural en Antropología, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- GOODENOUGH, W.H. 1970. Description and Comparison in Cultural Anthropology, Cambridge University Press.
- GOODY, JACK. 1977. The Domestication of the Savage Mind, Cambridge University Press.
- GREENFIELD, SIDNEY M. 1993. "Presenting Dr. Fritz: The Making of an Anthropological

Monograph on Video about a Brazilian Spiritist Healer Medium", Anthropological Film and Video in The 1990's, The Institute Press, New York.

GRIFFITHS, ALISON. 1993. "Welsh Television Audiences and National Identity: Intersections of Cultural Studies and Ethnographic Methods", en Commision on Visual Anthrology Newsletter, 1/93.

GROSS, L., KATZ, J.S., RUBY, J. Ed. 1988. Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and Television, Oxford University Press, New York.

GUBERN, ROMAN. 1993. Espejo de fantasmas, Espasa Hoy, Barcelona.

GUÉRONNET, JANE. 1987. Le geste cinématographique, Université Paris X, Nanterre.

----- . 1989. "Teaching and Research in Film - Anthropology at the University of Paris X -Nanterre", Teaching Visual Anthropology, Chiozzi, P. ed. European Association for Visual Studies of Man, Italia.

GUREVITCH, M., BENNETT, T., CURRAN, J., WOOLACOTT, J. 1982. Culture Society and the Media, Methuen, New York.

GUYNN, WILLIAM. 1990. "Documentary Film Theory and the Tradition of Historic Discourse", A Cinema of Nonfiction, Fairleigh Dickinson University Press, London and Toronto.

HALL, STUART. 1980. "Encoding/decoding", en Hall, Hobson, Lowe y Willis, ed. Culture, Media, Language. Hutchingson.

HALL, E.T. 1990. The Silent Language. Anchor Books Editions, (1959).

----- . 1990. The Hidden Dimension. Anchor Books Editions (1983).

HARRIS, MARVIN. 1978. El desarrollo de la teoría antropológica. Siglo XXI, ed. Madrid (1968).

----- . 1976. "History and Significance of the Emic/Etic Distintion", Annual Review of Anthropology, núm. 5.

HASTRUP, KIRSTEN. 1992. "Anthropological Visions: some notes on visual and textual authority", Film as Ethography, Crawford, P.I. & Simonsen, J., ed. Manchester University Press.

HEBDIGE, D. 1988. Subculture, the Meaning of a Style, Routledge, London-New York, (1979).

HEIDER, KARL.G. 1972. Films for Anthropological Teaching. Program in Ethnographic Film, Washington, D.C.

----- . 1976. Ethnographic Film, University of Texas. (1974)

----- . 1979. Grand Valley Dani, Peaceful Warriors, Case Studies in Cultural Anthropology, Holt, Rinehart & Winston, Inc.

- . 1983. "Fieldwork with a cinema", Studies in Visual Communication, vol. 9, núm. 1, Winter.
- HENLEY, PAUL. 1985. "British Ethnographic Film, Recent Developments" Anthropology Today, núm.1, vol 1.
- HOCKINGS, PAUL. Ed. 1975. Principles of Visual Anthropology, Mouton Publishers, The Hague, Paris.
- . 1988. "Ethnographic Filmming and the Development of Anthropological Theory", Cinematographic Theory and New Directions in Ethnographic Film, Hockings, P. & Omori, Y. ed. University of Illinois. Chicago.
- HOSKINS, JANET. 1993. "'Why We Cried to See Him Again' Indonesian Villagers' Responses to the Filmic Disruption of Time", Anthropological Film and Video in the 1990s, J.R. Rollwagen, ed. The Institute, Inc. New York.
- HUMBERT, J. 1978. Mitología Griega y Romana, Ed. G. Gili, Barcelona (8a. ed.).
- HUTCHINS, EDWIN. 1980. Culture and Inference. A Trobriand Case Study. Harvard University Press.
- IBERALL, S. 1991. "A Scientific World-View of Nature, Life, Man, Mind and Society in their 'Real Complexity'", Commentaries: Physical & Philosophic, vol 1. April.
- ISER, WOLFANG. 1978. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response, Johns Hopkins University Press, Baltimore. El acto de leer, teoría del efecto estético, Ed. Taurus, 1987.
- IVESWINKIN, ED. 1984. La nueva comunicación, Ed. Kairós, Barcelona (1981).
- JAKINS, IRA. 1984. "Franz Boas and Photography", Studies in Visual Communication, vol. 10, núm.1, Winter.
- . 1988. "Margaret Mead & Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film", Cultural Anthropology, Vol. 3 Num. 2, May.
- JAUSS, HANS R. 1982. Toward an Aesthetic of Reception, University of Minnesota Press, Minneapolis. Teoría de la recepción literaria, Barcanova, Barcelona, 1991.
- JIMENEZ BURILLO, F. & CLEMENTE, M. Ed. 1986. Psicología social y sistema penal, Alianza Universidad Textos, Madrid.
- JORDAN, P. 1992. Premier Contact-Premier Regard, Musees de Marsille, Images en Manoeuvres Editions.
- JUAN, MONTES & CLARA MASSIP. 1989. Catàleg de documentació videogràfica: pobles, cultures i societats americanes, ADC/OSMI, ICE, Fons Català de Cooperació, Barcelona.
- JUNG, CARL G. 1987. Psicología de la demencia precoz, Psicogénesis de las enfermedades mentales.1. Ediciones Paidós, Barcelona (Obras Comp. 1971).

- . 1982. Símbolos de transformación, Ediciones Paidós, Buenos Aires (1911).
- . 1988. El secreto de la flor de oro. Paidós Studio, Barcelona (1931).
- . 1986. Recuerdos, sueños, pensamientos, Seix Barral, Ed. Barcelona.(1961).
- KAPLAN, D. & R.A. MANNERS. 1981. Introducción crítica a la teoría antropológica, Nueva Imagen, México. (1972)
- KATZ, E. & LIEBES T. 1984. "Once upon a time in Dallas", Intermedia, núm. 12.
- KIMBALL, SOLON, T. 1952. "Some Methodological Problems of The Community Self Survey", Social Forces, vol. 31, núm. 2 December.
- . & MARION PEARSALL. 1955. "Event Analysis as An Approach to Community Study", Social Forces, vol. 34. núm.1, October.
- KINGHT, ARTHUR. 1957. The Liveliest Art, A Panoramic History of the Movies, Mentor Books, New York.
- KOTTAK, CONRAD PHILLIP. 1990. Prime-Time Society, An Anthropological Analysis of Television Culture, Wadsworth Publishing Co. Belmont.
- KOWLASKI, MICHAEL. 1991. "Making Ethnographies Filmically" (manuscrito).
- KRADER, L. & ROSSI, I. 1982. Antropología Política. Ed. Anagrama, Barcelona.
- KREBS, STEPHANIE. 1975. "The Film Elicitation Technique", Principles of Visual Anthropology, Hockings, P. ed. Mouton Publishers, The Hague.
- KUHN, THOMAS S. 1990. La estructura de las revoluciones científicas. Brevarios del F.C.E. México (1962).
- KUPER, ADAM. 1989. Ortodoxia y Tabú, Publicacions d'Antropologia Cultural, UAB.
- . 1990. "Coming of Age in Anthropology?" SVA, Spring.
- LACAN, JACQUES. 1977. Ecrits, Norton & Co. New York (1971-1975). Escritos, Siglo XXI, México (2 vol).
- LACROIX, J. 1975. "La imagen de los otros. Consideraciones sobre Antropología Visual", Ethnica, núm. 9 Barcelona.
- LANSING, J. STEPHEN. 1990. "The Decolonization of Ethnographic Film", Society for Visual Anthropology Review, Spring, 1990.
- LAPIERRE, J.W. 1976. El análisis de los sistemas políticos. Ed. Península, Barcelona.
- LATORRE, ANGEL. 1988. Introducción al Derecho. Ariel Quincenal, Barcelona (1968).
- LEACH, EDMUND. 1981. Culture and Communication, The logic by which symbols are

connected. An introduction to the uses of structural analysis in social anthropology, Cambridge University Press.

- LEE, RICHARD B. 1984. The Dobe !Kung, Holt, Rinehart and Winston. New York.
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ. 1948. "Cinéma et sciences humaines: le film ethnologique existe-t-il?", en Revue Encyclopédique de Géographie Humaine et d'Ethnologie, núm.3.
- LÉVI-BRUHL, LUCIEN. 1985. El alma primitiva. Ediciones Península, Barcelona (1927).
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. 1972. Antropología Estructural. Eudeba, Buenos Aires.
- . 1975. El pensamiento salvaje, F.C.E. México, (1962).
- LEVELLEN, T. 1985. Introducción a la antropología política, Ed. Bellaterra, Barcelona (1983).
- LINDLOF, THOMAS, R. ed. 1987. Natural Audiences: Qualitative Research of Media Uses and Effects, Norwood, New Jersey, Ablex.
- LISÓN ARCAL, J.C. 1993. "Antropología Visual: un campo abierto", Sociedad y Utopía, núm. 1 Marzo.
- LLINÀS, PEPA & ARDEVOL, E. 1989. Imatges de la dona gitana (Camp de la Bota, 1981 1988), Barcelona, (Con la subvención del Instituto de la Mujer, Madrid).
- LLOBERA, J.R. 1973. La antropología como ciencia. Ed. Anagrama, Barcelona.
- . 1991. La identidad de la antropología. Ed. Anagrama, Barcelona.
- LOIZOS, PETER. 1992. "Admissible Evidence? Film in Anthropology", Film as Ethnography, Crawford, P.I & Simonsen, J. ed, Manchester University Press.
- . 1993. Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness, 1955-1985, Manchester University Press.
- LÓPEZ IZQUIERDO, MIGUEL. & Ventosa, Silvia. 1990. "El documento filmico en la Antropología Visual", II Congreso de Folclore Andaluz, Sevilla.
- LUBBOK, JOHN. 1987. Los orígenes de la civilización y la condición primitiva del hombre, Editorial Alta Fulla, Barcelona (1912 1ed. en castellano, 1870)
- LULL, JAMES. 1988. "Critical Response: The Audience as Nuisance", en Critical Studies in Mass Communication, núm 5.
- LUTKEHAUS, NANCY, CH. 1990. "Excuse me, Everything is not all Right; On Ethnography, Film and Representation", Cultural Anthropology.
- LUTZ, CATHERINE. 1988. Unnatural Emotions, Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll & Their Challenge to Western Theory, The University of Chicago Press.
- . & Collins, Jane. 1992. "The Photographs as an Intersection of Gazes", Visual

Anthropology Review (SVA), Spring.

- MACCANELL, DEAN. 1990. "Cannibal Tours", en Society for Visual Anthropology Review, Fall.
- MACDOUGALL, DAVID. 1969/70, "Prospects of the Ethnographic Film", Film Quaterly, vol. 23, núm 2.
- . 1975. "Beyond Observational Cinema", Principles of Visual Anthropology, Hockings, P., ed. Mouton Publishers, The Hague.
- . 1978. "Ethnographic Film: Failure and Promise" Annual Review of Anthropology.
- . 1987. "Media Friend or Media Foe?", Visual Anthropology, vol 1. Harwood Academic Publishers.
- . 1992. "Whose story is it?", Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions, Proceedings from Nafa 2, Crawford, P.I. & Simonsen, Jan, K. ed. Intervention Press.
- . 1992. "Films of Memory", Visual Anthropology Review (SVA), Vol.8, num.1, Spring.
- MACLUHAN, MARSHALL & POWERS, BRUCE, 1993. La Aldea Global. Gedisa, Barcelona, (1989).
- MALINOWSKI, BRONISLAW. 1975. Los argonautas del Pacífico occidental, Ed. Península, Barcelona. (1922).
- . 1982. Crimen y costumbre en la sociedad salvaje, Ariel Quincenal, Barcelona. (1926).
- MALMSHEIMER, LONNA, M. 1987. "Photographic Analysis as Ethnohistory: Interpretative Strategies", Visual Anthropology, vol. 1. Harwood Academic Publishers.
- MARCUS, G. E. & FISHER, M.M.J. 1986. Anthropology as cultural critique, An experimental moment in the human sciences, University of Chicago Press.
- MAST, G. & COHEN, M. Ed. 1985. Film Theory and Criticism, Oxford University Press.
- MAQUET, JACQUES. 1987. The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts, Yale University Press.
- MARCUS, GEORGE E. 1990. "The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage", Visual Anthropology Review (SVA), Spring.
- MARSHALL, JOHN. 1992. Filming and Learning, (manuscrito).
- MARTÍNEZ, WILTON. 1992. "Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship", Film As Ethnography, P.I. Crawford & D. Turton, ed. University of Manchester.
- . 1990. "Critical Studies and Visual Anthropology: Aberrant versus Anticipated

Readings of Ethnographic Film", Commission for Visual Anthropology Review (CVA), Spring.

- 1987. "The Visual Translation of Cultures: Exploring the Use of Film in Teaching Anthropology", The American Anthropological Association Meeting, Chicago, Nov.1.
- MAUSS, MARCEL. 1971. "Ciertas formas primitivas de clasificación" en Institución y Culto. Obras II, Barral, Ed. Barcelona. (1903).
- 1979. Sociología y Antropología, Ed. Técnos, Barcelona, (1950).
- MAY, LINDA. 1991. "Sociolinguistic Research on Human-Computer Interaction, A Perspective from Anthropology", Social Science Computer Review, núm9:4, Winter.
- MCDONOGH, GARY W. 1989. Las buenas familias de Barcelona, historia social de poder en la era industrial. Ediciones Omega, Barcelona (1986).
- MEAD, MARGARET, METRAUX, RHODA. 1953. The study of Culture at Distance, University of Chicago Press.
- 1975. "Visual Anthropology in a Discipline of Words", Principles of Visual Anthropology, Hockings, P. ed. Mouton Publishers, The Hague.
- METZ, CHRISTIAN. 1968. Essais sur la signification au cinéma, Editions Klincksiek. Paris.
- 1974. Film Language: A Semiotics of the Cinema, Oxford University Press, New York.
- MINH.HA, TRINH T. 1984. "Mechanical Eye, Electronic Ear and the Lure of Authenticity", Wide Angle, vol 6 núm 2.
- 1989. Woman, Native, Other, Indiana University Press. Bloomington.
- 1990. "The Totalizing Quest of Meaning", (manuscrito).
- MOI, TORIL, ED. 1986. The Kristeva Reader, Columbia University Press, New York.
- MOORE, ALBERT, J. 1989. "Trial by Schema: cognitive filters in the courtroom", Law Review, UCLA, núm. 37.
- MOORE, ALEXANDER. 1981. "Basilicas and king post: a proxemic and symbolic event analysis of competing public architecture among the San Blas Cuna", American Anthropologist, May.
- 1988. "The limitations of Imagist Documentary: a Review of Robert Gardener's "Forest of Bliss"". Society for Visual Anthropology Review, Fall.
- 1990. "Word and Image in Ethnographic Film: the State of the Art of Narration". (en prensa).
- 1991. "Performance Battles: Progress and Mis-steps of a Woman Warrior", Society for Visual Anthropology Review.

- . 1992. Cultural Anthropology, The Field Study of Human Beings, Collegiate Press, San Diego.
- . 1993. "Event Analysis in the films of Timothy Asch" (manuscrito).
- MONACO, JAMES. 1981. How to Read a Film, The art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media, Oxford University Press.
- MORLEY, DAVID. 1980. The 'Nationwide' Audience: Structure and Decoding. British Film Institute.
- MUÑOZ, BLANCA. 1989. Cultura y comunicación, Introducción a las teorías contemporáneas, Ed. Barcanova, Barcelona.
- MYERHOFF, BARBARA. 1974. Peyote Hunt: The Sacred Journey of the Huichol Indians, Ithaca, Cornell University Press.
- . 1979. Number Our Days, E.P. Dutton, New York.
- MYERS, FRED, R. 1988. "From Ethnography to Methaphor: Recent Films from David and Judith MacDougall", Cultural Anthropology, Vol 3. Num. 2, May, 1988.
- NICHOLS, BILL. 1976/77. "Documentary Theory & Practice" Screen, Winter.
- . Ed. 1976. Movies & Methods, Vol. I & II, University of California Press.
- . 1981. Ideology and the Image. Indiana University Press, Bloomington.
- . 1991. Representing Reality, Indiana University Press, Bloomington.
- OBEYESEKERE, GANANATH. 1990. The Work of Culture, Symbolic Transformation in Psychoanalysis and Anthropology, University of Chicago Press.
- OTTO, RUDOLF. 1980. Lo Santo, Lo racional y lo irracional en la idea de Dios, Alianza Ed. Madrid. (1920).
- OWEN JONES, M. DANE MOORE, M. & SNYDER, R.C. 1988. Inside Organizations, Sage Publications, Inc. Newbury Park.
- PANCORBO, LUIS. 1986. La tribu televisiva, Análisis del documentaje etnográfico, Instituto Oficial de Radio y T.V. Madrid.
- PANOFSKY, ERWIN. 1962. Studies in Iconology, Harper & Row, New York.
- PARRY, JONATHAN P. 1988. "Comment on R. Gardner's "Forest of Bliss"". Society for Visual Anthropology Review, Fall.
- PELTO, P.J. & PELTO, G.H. 1975. "Intracultural Diversity: Some Theoretical Issues", American Ethnologist, núm. 2.
- PÉREZ-TOLÓN, LUIS. 1987. Changing Rhythms: Gitanos Today, An Ethnographic Film Model

Applied to Social Work among Gypsies in Granada, Tesis M.A. University of Southern California.

----- & ARDÉVOL, E. 1991. "A su propio ritmo: gitanos de hoy, un modelo de colaboración en antropología visual", en Gazeta de Antropología, núm. 8. Granada.

PIKE, KENNETH, L. 1971. Language in Relation to an unified Theory of Structure of Human Behavior, Mouton (1967).

PINNEY, CHRIS. 1989. "Appearing Worlds", Anthropology Today, Vol. 5, núm. 3. June.

PORTER MOIX, MIQUEL, ED. 1975. El cine soviético visto por sus creadores, Ediciones Sígueme, Salamanca.

----- ed. 1977. Breu Història del cinema primitiu a Catalunya, Edicions Robrenyo, Serie Fructuós Gelabert, Barcelona.

PRAT, JOAN. 1984. La mitologia i la seva interpretació, Els Llibres de la Frontera, Barcelona.

PRELORÁN, JORGE. 1994. "Ética y estética en el cine etnográfico", Imagen y Cultura, lecturas en antropología visual, Pérez Tolón, L. & Ardévol, E. ed. (1987), (en prensa).

POWDERMAKER, HORTENSE. 1955. El mundo del cine visto por una antropóloga, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires. (1950).

RABINOW, PAUL. 1992. Reflexiones sobre un trabajo de campo en Marruecos, Jucar Universidad, Barcelona (1988).

RADCLIFFE-BROWN, A.R. 1975. El método de la antropología social. Ed. Anagrama, Barcelona (1958).

RENOV, M. 1986. "Rethinking Documentary", Wide Angle, Vol. 8, núm. 3&4.

----- 1990. "Documentary Poetics: Some Observations and Reflections", Readings on Nonfiction film and video, University of Southern California, Fall.

----- 1991. "Towards a Poetics of Documentary", Readings on Nonfiction film and video", University of Southern California, Summer. (manuscrito).

ROGERS, EVERETT, M. 1976. "Communication and Development: The Passing of the Dominant Paradigma", Communication Research, April.

ROLLWAGEN, JACK, R. Ed. 1988. Anthropological Filmmaking, Harwood Academic Publishers, Switzerland.

----- 1988. "The Role of Anthropological Theory in 'Ethnographic Filmmaking'" en Anthropological Filmmaking, Harwood Academic Publishers, Switzerland.

----- Ed. 1993. Anthropological Film and Video in The 1990s, The Institute, Inc. New York.

ROSENTHAL, ALAN. 1988. New Challenges for Documentary, University of California Press.

- . 1990. Writing, Directing & Producing Documentary Films, Southern Illinois University Press.
- ROSSI, INO & E. O'HIGGINS. 1987. Teorías de la Cultura y métodos antropológicos, Ed. Anagrama, Barcelona. (1981).
- ROTHA, PAUL. & RUBY, JAY. 1983. Robert J. Flaherty: A Biography, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- ROUCH, JEAN. 1960. La Religion et la magie Songhay, P.U.F., Paris.
- . 1971. "Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue", La Notion de personne en Afrique noire, Editions du C.N.R.S. Paris.
- . 1975. "The Camera and Man", Principles of Visual Anthropology, P. Hockings ed. Mouton Publishers. The Hague.
- . 1978. "Jean Rouch talks about his films to John Marshall and John W. Adams", American Anthropologist.
- RUBY, JAY. 1975. "Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?" Studies in the Anthropology of Visual Communication, vol 2. núm.2
- . 1980. "Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology and Film", Semiotica, núm 3.
- . 1982. "Ethnography as a trompe l'oeil: film and anthropology", A Crack in the Mirror, Reflexive Perspectives in Anthropology, Jay Ruby, ed. University of Pennsylvania Press.
- . & TAUREG, MARTIN. Ed. 1987. Visual Explorations of the World. Edition Herodot im Rader-Verl, Aachen.
- RUSSELL TAYLOR, JOHN. 1964. Cinema Eye, Cinema Ear, Hill and Wang, New York.
- SADOUL, GEORGES. 1966. Historie du cinéma mondial des origines à nos jours, Flammarion, Paris (8va. ed.).
- SAID, EDWARD. 1989. "Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors", Critical Inquiry, núm 15, University of Chicago.
- SAN ROMÁN, TERESA. 1984. Gitanos de Madrid y Barcelona, Ensayos sobre aculturación y etnicidad. Publicaciones Universidad Autónoma de Barcelona.
- . 1989. Vejez y Cultura, Hacia los límites del sistema. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona.
- SCHAFFER, JOSEPH H. 1975. "Videotape: New Techniques of Observation and Analysis in Anthropology", Principles of Visual Anthropology, Hockings, ed. Mouton Publishers, The Hague.
- SHELLEY, MARY W. 1981. Frankenstein o el moderno prometeo, Alianza Ed. Madrid. (1818).

- SHOSTAK, MARJORIE. 1981 Nisa: The Life and Words of a !Kung Woman, Harvard University Press.
- SILVERMAN, KAJA. 1984. The subject of Semiotics, Oxford University Press.
- SIMON, HERBERT A. 1981. The science of the artificial, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London. (1969).
- SKINNINGSRUD, TONE. 1987. "Anthropological Films and the Myth of Scientific Truths". Visual Anthropology, Harwood Academic Publishers.
- SMITH, PAUL. 1988. Discerning the Subject, Minneapolis University Press.
- SOBCHACK, VIVIAN. 1992. The Address of the Eye, A Phenomenology of Film Experience, Princeton University Press.
- SOBRAL, J. & ARCE, R. 1990. La psicología social en la sala de justicia: el jurado y el testimonio, Paidós, Barcelona.
- SORENSEN, E. R. & JABLONKO, A. 1975. "Research Filming of Naturally Occurring Phenomena: Basic Strategies", en Principles of Visual Anthropology, Hockings, P., ed. Mouton Publishers, The Hague.
- SORENSEN, E.R. 1975. "Visual Records, Human Knowledge and Future", en Principles of Visual Anthropology, Hockings, P., ed. Mouton Publishers, The Hague.
- SOUTH, CLAUDIA. 1990. An Anthropological Assessment of the Use of Film and Video in Development Communication: Is Video a Western Artefact? University of Manchester. M.A. (manuscrito).
- SPERBER, DAN. 1978. El simbolismo en general. Promoción Cultural, Barcelona.
- STEEVES, LESLIE H. 1987. "Feminist Theories and Media Studies" Critical Studies in Mass Communication, Vol. 4 núm.2, June.
- STOLLER, PAUL. 1989. "Jean Rouch's Ethnographic Path", Visual Anthropology, vol 2.
- . 1992. The Cinematic griot: The Ethnography of Jean Rouch, Chicago University Press.
- TAMBS-LYCHE, H. & WAAGE K. 1989. "Intimacy, Recognition and Nausea: Reflections on the Perception of Ethnographic Film", Commision on Visual Anthropology Newsletter, Fall.
- TAYLOR, CHARLES. 1985. Human Agency and Language, Cambridge University Press.
- TAYLOR, LUCIEN. 1991. "A conversation with Jean Rouch", Visual Anthropology Review, vol. 7 num.1, Spring.
- TOHARÍA, JUAN. 1986. "La imagen de la justicia", Psicología social y sistema penal. Jimenez Burillo, F. & Clemente, M. Ed. 1986., Alianza Universidad Textos, Madrid.

- TOLMACH LAKOFF, ROBIN. 1990. Talking Power, The Politics of language in Our Lives, Basik Books, Harper Collins Publishers, New York.
- TOMASELLI, KEYAN, ED. 1989. Rethinking Culture, Intervention Press. Denmark.
- . 1990 "Annoying Anthropologist: Jamie Uys's Film on "Bushmen" and Animals", Society for Visual Anthropology Review, Spring.
- . 1994. Appropriating Images: The Semiotics of Visual Anthropology. Intervention Press, Denmark.
- TURNER, TERENCE. 1992. "Defiant images: The Kayapo appropriation of Video", Anthropology Today, vol. 8 núm. 6. December.
- TURNER, VICTOR. 1969. El proceso Ritual, Taurus, Madrid (1988).
- . 1986. The Anthropology of Performance, PAJ Publications, New York.
- TYLOR, E.B. 1977. Cultura primitiva, Ed. Ayuso, Madrid. (1871).
- VAN GENNEP, ARNOLD. 1960. The rites of passage, The University of Chicago Press. (1909).
- VARIOS AUTORES. 1993. "Antropología Visual", núm. especial. Antropológicas, UNAM, México.
- VARIOS AUTORES. 1989. Imatges de l'Altre al cinema. Correu de la Unesco. Novembre, any XII, núm.138.
- VERTOV, DZIGA. 1973. El cine-ojo. Ed. Fundamentos, Madrid.
- . 1974. Memorias de un cineasta bolchevique. Ed. Labor (escritos de 1924 a 1953).
- VILLANUEVA, JUAN JOSÉ. 1992. Computer Vision Group, Memoria anual del Centre de Tractament d'Imatges, UAB.
- VOGEL, SUSAN. 1993. Africa explora, art africà del segle XX, Fundació Antoni Tapies.
- WATZLAWICK, PAUL. 1979. ¿Es real la realidad? Confusión, Desinformación y Comunicación. Biblioteca de Psicología, Herder, Barcelona, (1976).
- . & altri. 1967. Pragmatics of Human Communication, a study of interactional patterns, pathologies and paradoxes, Norton & Company, New York.
- WHITE, HAYDEN. 1978. "Tropology, Discourse and the Models of Human Consciousness", Tropics of Discourse, Essays in Cultural Criticism. The John Hopkins University Press, Baltimore.
- WHORF, BENJAMIN LEE. 1971. Lenguaje, Pensamiento y Realidad, Barral ed. Barcelona, (1956).
- WILDEN, ANTHONY. 1979. Sistema y Estructura, Ensayos sobre comuniación e intercambio.

Alianza Universidad, Madrid, (1972).

WILLIAMS, RAYMOND. 1978. Cultura i societat, Ed. Laia, Barcelona.

WINSTON, BRIAN. 1988. "Direct Cinema: The Third Decade", New Challenges for Documentary, A. Rosenthal ed. University of California Press.

WOLLEN, PETER. 1972. Signs and Meaning in Cinema. Methuen, New York.

WORTH, SOL. 1981. Studying Visual Communication, Ed. Larry Gross, University of Pennsylvania Press.

----- & ADAIR, JOHN. 1970. "Navajo Filmmakers", American Anthropologist, núm.72.

----- 1972. Through Navajo Eyes, Indiana University Press.

YOUNG, COLIN. 1975. "Observational Cinema", Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, ed. Mouton Publishers, The Hague.

## FILMOGRAFIA

- ADAIR, PETER. *HOLY GOST PEOPLE* (1967), EE.UU., B/N, 53'.  
University of California Extension Media Center, Berkeley.
- ADAIR, J., S. FANSHEL & D. GORDON. *A WAVE OF TIME* (1986), color, 60'.  
Navajo Film Project, EE.UU.
- ANSTEY E. & A. ELTON. *HOUSING PROBLEMS* (1935) B/N, G.B. 15'.
- ARDÉVOL, E. *ETNOGRAFIA D'UN APRENTATGE* (1994), VHS, 23'.  
----- & Schorno, S. *BETWEEN REALITIES* (1991) VHS, 12'.  
----- & Schorno, S. *JOIFUL NOISE* (1991) VHS, 15'.
- Asch, T. & Chagnon, N. *THE FEAST* (1969), EE.UU., color, 29'.  
Documentary Educational Resources.  
----- & Chagnon N. *THE AX FIGHT* (1975), EE.UU., color, 29'.  
Documentary Educational Resources.  
----- & Connor, L. *BALINESE TRANCE SEANCE* (1979), color, 30'.  
Documentary Educational Resources.  
----- & Connor, L. *JERO ON JERO: A BALINESE TRANCE OBSERVED*  
(1981), color, EE.UU., 18'. Documentary Educational Resources.
- BALIKCI, A. & Wilkinson, D. M. Chalufour, Q. Brown. *AT THE WINTER SEA ICE CAMP*  
(1968) Netsilik Eskimo Series, color, 30'. DER.
- BATESON, G. & Mead, M. *TRANCE AND DANCE IN BALI* (1952), B/N, 20'.  
New York University Film Library.  
----- & Mead, M. *CHILDHOOD RIVALRY IN BALI AND NEW GUINEA* (1940-1951) B/N, 17'.  
New York University Film Library.
- BERMÚDEZ, BEATRIZ. *OKO WARAO* (1986), Venezuela, B/N, 30'.  
Fundación La Salle, Carácas.
- BIRDWHISTELL, R.L. *KINESICS* (1964) B/N, 73'.  
Pennsylvania State University.  
----- *MICROCULTURAL INCIDENTS IN TEN ZOOS* (1971) B/N, 34'.  
Pennsylvania State University.
- BRISSET, DEMETRIO. *MOROS Y CRISTIANOS EN LAS ALPUJARRAS* (1989),  
España, U-Matic, 27'.
- BORMAN, J. Embassy. *EMERALD FOREST* (1985) color, 113'.
- BUÑUEL, L. *LAS HURDES, TIERRA SIN PAN* (1932), B/N, 27'.
- CAVALCANTI, A. *RIEN QUE LES HEURES* (1927), B/N, 45'.