

**CINE SOBRE GENTE,
GENTE SOBRE CINE**

Entre el documental televisivo y el académico

Veronica Stoehrel

Abstract

Cuando vemos películas de culturas extrañas o de grupos subculturales dentro de la propia cultura, nos hacemos una idea de cómo es la gente que vemos en ellas. A veces nos parece que esa gente es gente rara con costumbres raras y a veces reconocemos en ellos cuestiones comunes a todo ser humano. Todo cine, independientemente si es un cine documental o de ficción, que trata de representar grupos culturales y la forma y situaciones de vida de la gente en general pueden considerarse como cine etnográfico.

A partir de más de 50 filmes producidos por diferentes países, así como también a partir de ejemplos de etnografía escrita por la academia o en forma novelada, este libro discute la representación de ese "Otro" en el cine "documental" y "semidocumental", tanto aquel producido para la televisión como aquel producido por antropólogos y etnógrafos. Las críticas que diferentes autores le hacen a este cine son analizadas, y se cuestionan los supuestos límites entre las llamadas representaciones factuales y las representaciones ficticias. El tema es tratado desde un punto de vista metodológico y de la teoría/ filosofía de las ciencias, donde se hace notar la relevancia de la posición epistemológica del filmador –conciente o inconciente- para la representación del "Otro". En otras palabras, el presente libro discute la relación existente entre epistemología, elección de técnicas y dramaturgias fílmicas, la representación del Otro y sus consecuencias para su recepción por parte del público.

Agradecimientos

La producción de este libro ha sido posible gracias a la ayuda financiera de Halmstad University, Suecia, y de The Swedish Foundation for International Cooperation in Research and Higher Education (STINT). Agradezco su apoyo.

También agradezco al Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, España, por facilitarme el acceso a la videoteca de la Universidad.

Le doy además unas gracias especiales a mis colegas Marta Cuesta y Andreas Andreasson por haberse dado tiempo para leer distintas partes de mi texto durante el proceso de producción y por sus valiosos comentarios.

Finalmente y no menos importante, agradezco el tiempo que se dieron Esther La Torre y Astrid Stoeihrel en la corrección del idioma.

Halmstad, junio 2003

Veronica Stoeihrel

Índice

Introducción	6
Cine sobre gente, gente sobre cine. Entre el documental televisivo y el filme etnográfico académico	
Capítulo Primero	18
Sobre la definición de "cine" "documental" y "etnográfico" Formas y estrategias documentales El cine "etnográfico"-un cine sobre gente Del presente etnográfico a la etnografía experimental Resumen	
Capítulo segundo	40
Filme como medio y herramienta de transmisión de información contra filme como interacción y ritual	
Capítulo tercero	51
Palabra contra imagen Imaginación, sentimiento y cuerpo La fe de la Antropología en la palabra Posibilidades y limitaciones ¿Diferentes formas de expresión para diferentes culturas? Expresión ficticia y cine documental Expresión ficticia y expresión científica La idea del lenguaje científico	
Capítulo cuarto	72
Filmación desde un punto de vista positivista y filmación desde un punto de vista fenomenológico Una forma fenomenológica y hermenéutica de filmación	
Capítulo quinto	83
La producción de significado en la mesa de edición. ¿Necesitamos del montaje? Funciones del montaje Sobre la crítica de la distorsión del tiempo y del espacio Sobre la crítica de la distorsión de la realidad a través de consideraciones estéticas Sobre la crítica de la creación de nuevos significados a través del montaje	
Capítulo sexto	94
El problema de la reflexión y de la representación del "Otro" Relación palabra-imagen y el Otro El mirar desde afuera: Desde el cine de observación al cine estructural y material: Wiseman, Gardner, Herzog, van Lishout Un cine de observación: Titicus Follies de Fredrick Wiseman ¿Un cine de observación o estructural/material? Forest of Bliss de Robert Gardner	

Un cine estructural/ material: Fata Morgana de Werner Herzog	
Testimonios	
Autobiografías y auto etnografías en el filme etnográfico	
Filmes experimentales posmodernos: Los filmes de Trinh T. Minh-ha y los filmes de Jill Godmilow	
¿Y si el Otro hace sus propios filmes? Filmes de jóvenes, filmes de indígenas	
¿Quine tiene el derecho de mostrar, definir e interpretar?	
Capítulo séptimo	129
El hacer la ciencia popular. Representación de gente y grupos culturales en el documental televisivo	
Literatura	142

INTRODUCCIÓN

Cine sobre gente, gente sobre cine. Entre el documental televisivo y el filme etnográfico académico

"Existe una tribu, denominada 'la tribu de los etnógrafos filmadores' que se creen invisibles. Con extrañas máquinas y cables eléctricos entran a una habitación donde se celebra alguna fiesta o donde un enfermo está siendo curado, o donde un muerto es llorado y se imaginan que nadie se da cuenta de su presencia o que si los ven rápidamente se olvidan de ellos.

Los de afuera de la tribu, saben poco de ellos ya que sus viviendas se esconden en las selvas del Documental. Como otros documentalistas, sobreviven cazando y recolectando información. A diferencia de otros filmadores profesionales, ellos prefieren la consumición de alimentos crudos.

Su cultura es única en el sentido de que los conocimientos no pasan de generación en generación sino que ellos tienen cada vez que descubrir de nuevo lo que sus antepasados ya sabían. Se comunican poco con el resto de los habitantes de la selva y son lentos en aprender las nuevas tecnologías. Sus trabajos raramente son distribuidos o vendidos, sino que sólo circulan entre ellos mismos. Producen grandes cantidades que deben ser almacenadas en archivos.

Su objeto de adoración es el Dios de la Realidad cuyo enemigo de siempre es el dañino Arte. Piensan que para estar alertos contra este brujo, deben ser devotos a las prácticas conocidas como Ciencias. Su cosmología sin embargo no es estable: durante décadas han luchado salvajemente entre ellos mismos compitiendo en quien puede servir mejor al Dios. Se acusan los unos a los otros de ser amantes secretos del Arte; el peor insulto en su idioma es "esteta"

(Un comentario irónico de Elliot Weinberger, (1994) sobre el tipo de cine que tradicionalmente se definió como cine etnográfico).

Existe una lucha por la definición del filme que trata de los significados sociales y culturales de individuos y grupos de gentes. La televisión de hoy día nos muestra documentales fantásticos sobre los medios sociales de grupos de individuos, sus formas de vida, el contexto de sus vidas, sus quehaceres, pensamientos, formas de relacionarse entre ellos y con la naturaleza, condiciones económicas, etc. A veces también sobre la vida de individuos particulares en medioambientes urbanos, hombres y mujeres que no tienen un techo donde poder dormir, jóvenes drogadictos, jóvenes prostitutas, y los últimos años también individuos en situación de poder.

Los que hacen estos filmes son personas con y sin educación formalizada en filme y métodos de investigación social. Productores, directores, fotógrafos, técnicos, periodistas y distintos tipos de investigadores sociales (antropólogos, historiadores, psicólogos, médicos, etc) se reúnen para la producción de un filme. Lo que los une es un interés común por la vida de las personas y por el filme como medio.

Este trabajo en conjunto no es libre de fricciones, sino todo lo contrario. Está lleno de discusiones acaloradas donde quedan claras las distintas ideas preconcebidas de las que parten cada uno de ellos. Ideas sobre la mejor forma de representación, ideas sobre la mejor forma de cortar las secuencias del filme, ideas sobre el papel de la imagen y de la palabra, ideas sobre que debe estar y no estar en el filme, en fin, sobre cada minuto del proceso de producción.

Cuando el filme ya ha sido mostrado en la televisión o en algún festival de cine documental y/ o etnográfico, empieza a ser objeto de estudio en textos académicos. Puede el filme ser definido como documental? Documental etnográfico? "Representa" a las personas de una manera leal? El tipo de preguntas que se hacen depende de la tradición académica de sus autores y así también sus respuestas.

A partir de mi propio background en estudios de cine y estudios de la comunicación, y más tarde un interés especial en antropología social y cultural, me he acercado a la literatura que trata el cine documental sobre la vida de personas tanto en culturas lejanas como en la propia cultura urbana. Los que más se han interesado en este tema son antropólogos y en menor grado teóricos del cine, de los medios de comunicación y algunos productores. Este libro parte de la discusión de esos autores. Los ejemplos filmicos que discuto en el libro son tanto ejemplos que diferentes autores utilizan para referirse al cine etnográfico producido por antropólogos, como también películas corrientes mostradas en la televisión sueca, en distintos festivales internacionales y películas que se encuentran en archivos documentales. Por el momento defino el cine sobre gente y el significado de sus vidas de etnográfico, para a lo largo del libro problematizar el concepto. A pesar de que muchas veces me refiero al antropólogo visual como productor de este cine, el razonamiento que hago sobre el cine "etnográfico" debe leerse en relación con este cine en general. Así como existen enormes diferencias entre los antropólogos hacedores de cine, también existen diferencias entre documentalistas televisivos. Creo incluso que puede decirse, *que las mayores diferencias no las encontramos entre estos dos grupos sino dentro de cada uno de ellos.*

Consciente de que *algunos* antropólogos reaccionarán diciendo que *existe* una diferencia entre el filme etnográfico producido por la academia y el filme etnográfico producido para la televisión, mi insistencia en tratar estas dos formas simultáneas debe leerse como una crítica a la posición que trata de levantar barreras entre ellos, no más que como una forma de defensa de la propia identidad profesional.

Cuando uno lee escritos de mediados de los años 70- , no es difícil entender parte de la ingenuidad con que se tratan algunos temas. Encontrar las mismas ideas en un libro del año 2000 cuesta más entender.

A pesar de que en la literatura se encuentran a menudo afirmaciones sobre la caducidad de la creencia de una supuesta objetividad en la investigación y representación, existen todavía algunos miles de páginas que parecen escritas hace treinta años atrás. Al mismo tiempo, la literatura sobre cine etnográfico de los últimos años, también nos ofrece ideas y relatos fascinantes de las experiencias y teorizaciones de algunos de estos teóricos y realizadores de cine. Interesante en estos autores es justamente su background teórico-práctico, algo poco común en el mundo académico (y en la sociedad en general) , dándonos así una perspectiva múltiple de acercamiento a la realidad.

Los temas sobre film (etnográfico) más tratados en la literatura contemporánea de habla inglesa, principalmente norteamericana pero también inglesa y de algunos autores daneses (ver la lista de literatura en las páginas finales) podrían resumirse como discusiones de qué es un filme etnográfico, problemas de cooperación con la industria de la televisión, comparaciones del filme como medio visual con el texto escrito, cuestiones de autoridad, reflexión, ética y representación del Otro¹. Existen diferentes opiniones y puntos de vista ante esos temas y problemas, dependiendo a menudo de si los autores son antropólogos visuales teóricos o también productores de cine, y si los autores se basan o no en teorías multidisciplinarias. El presente libro discute los principales temas tratados por diferentes autores, los más interesantes desde un punto de vista teórico, y las consecuencias prácticas de las decisiones del realizador de este cine. Me acerco a estos temas, desde la teoría del conocimiento, las teorías de la comunicación, teoría fílmica y teoría antropológica, discutiendo tanto los supuestos epistemológicos como las supuestas funciones del filme en que se basan diferentes afirmaciones. En otras palabras, la finalidad fundamental de este libro es, desde una perspectiva meta discursiva, dar un paso adelante (o atrás si se quiere), y discutir no sólo el cine etnográfico en sí, sino el *discurso* sobre este filme.

Podría pensarse, que dependiendo si diferentes autores pertenecen a una tradición funcionalista, marxista o simbólica-interpretativa serían sus críticas a los diferentes filmes una crítica teórica-metodológica de acuerdo a su propia tradición. Pero no parece ser este el caso, ya que es posible ver cómo un mismo autor, que en términos teóricos toma una posición abiertamente interpretativa y relativista, cuando se refiere a un filme, explícita- o implícitamente exige una forma tal que conduzca a explicaciones de tipo funcionalista. O

¹ Naturalmente que ésta es una clasificación entre muchas otras posibles, pero creo que en general los temas tocados podrían caber en estos conceptos.

aún más, a menudo su crítica se refiere *-implícitamente-* a las bases epistemológicas que sugiere la forma del filme.

Mi interés es el proceso de *mediatización*, es decir, de qué manera el uso de un medio de comunicación, el filme / video - con sus técnicas y formas dramáticas específicas - influye en nuestra percepción de la realidad tanto en el proceso de producción, como de representación y de recepción, y cómo la conciencia sobre este proceso de mediatización a menudo desaparece en el *discurso* sobre el filme etnográfico. La separación analítica que hago entre el trabajo de campo/ proceso de filmación por un lado y la etnografía / filme como producto por otro, es justamente eso, una separación en términos analíticos. En la práctica sugiero que el filme etnográfico como producto está influenciado por el trabajo de campo en el proceso de filmación. Esto no debe sin embargo ser confundido con la idea de que sea *El Método Etnográfico* el que determine si un filme pueda ser considerado como etnográfico o no, ya que de hecho existen diferencias y problemáticas en este método. Paul Rabinow (1977) por ejemplo, lo mostró hace ya más de 20 años atrás, encontrándose hoy día diferencias debido al desarrollo de la antropología. En el caso de la antropología urbana por ejemplo, ha quedado ya claro que las viejas metodologías etnográficas, basadas sólo en observación participativa de pequeños grupos, no alcanzan a explicar los complicados procesos y relaciones que existen, por un lado, entre los quehaceres de los individuos en determinados grupos como por ejemplo junta de vecinos, asociaciones deportivas, laborales u otros grupos de interés y, por otro lado, el nivel estructural e institucional de la sociedad en general. Este nuevo campo de investigación plantea nuevas preguntas metodológicas por ejemplo respecto a si basta la observación participativa, a la necesidad o posibilidad de convivencia con el grupo estudiado, la elección de los informadores, la imposibilidad del anonimato en el caso del filme para nombrar algunas de estas variedades y problemas.

En la historia del cine en general aparecen primero un número de películas con ciertas características en su producción, forma y contenido y luego se comienza a teorizar sobre estas características, clasificándolas de realistas, neo-realistas, u otro movimiento fílmico. En el caso del cine "etnográfico", los primeros filmes fueron hechos por productores sin estudios formales de antropología para luego ser mostrados y discutidos tanto en las universidades como en la literatura antropológica. En el proceso de teorizar, se ha desarrollado una lucha por el derecho de definir "filme etnográfico". Dicha pugna ha generado fuertes discusiones donde diferentes grupos profesionales defienden su derecho de definición para mantener o ganar una posición de poder que les pueda garantizar su propia existencia, el derecho al financiamiento, el control de la técnica, el derecho a definir la realidad, etc.

Durante las décadas de los 60 y los 70 se discute en la literatura antropológica el cambio de orientación en la investigación. Del estudio de estructuras sociales y comportamientos humanos pasamos a la necesidad de estudiar la sociedad y la cultura como un texto, es decir como prácticas simbólicas y expresiones idiomáticas que deben ser interpretadas. Geertz (1973) se vuelve contra la tradición positivista de verificaciones de hipótesis, leyes generales y métodos conductistas que sólo se interesan por descripciones superficiales, para en cambio plantear la necesidad de combinar observaciones con teorías, donde las primeras tienen como objetivo el realizar una descripción densa y la segunda generalizar a partir de esas observaciones.

Viendo la necesidad de hacer una diferencia entre "Antropología visual" y "Antropología de la comunicación visual", en el año 1975 antropólogos norteamericanos, interesados tanto en registros culturales como en registros sobre la cultura - Margaret Mead y Sol Worth entre otros- fundan la Society for the Anthropology of Visual Communication y el National Anthropological Film Center en el instituto Smithsonian (Worth,2001,1980,1976), que en 1981 pasa a llamarse Human Studies Film Archives (http://www.nmnh.si.edu/naa/guide/film_history.htm)² Cuando la "Antropología visual" se define entonces como la fotografía o el filme que tiene por finalidad el *registrar* una cultura, la "Antropología de la comunicación visual" se define como el estudio de la utilización de diferentes medios visuales para decir algo sobre la cultura estudiada. Criticando la idea de la posibilidad de *registrar* diferentes culturas, plantean estos antropólogos que lo único que podríamos hacer es *formular diferentes ideas* sobre una cultura, que las fotografías y los filmes deben ser leídos de esa manera. En otras palabras, se trata de hacer una diferencia entre el utilizar una imagen sugiriendo que *representa la verdad* y el utilizar la misma imagen como forma de *ilustrar* una situación (Worth,2001). La estrategia retórica de hacer una diferencia entre el *representar* -en el sentido de demostrar- y el *ilustrar*, no es más que justamente una estrategia retórica, ya que el ilustrar es también una forma de *definir* como bien es sabido en todo tipo de análisis ideológico. En la literatura norteamericana actual sobre filme etnográfico se encuentran diferentes conceptos para referirse a este filme, uno de ellos es "visual ethnographies" y las revistas especializadas en el campo se llaman "Visual Anthropology" y "Visual Anthropology Review", es decir, todos son nombres que

² La posición de Margaret Mead respecto al status del filme etnográfico es interpretada de forma distinta por diferentes autores. A veces se refieren a ella como una investigadora creyente en la posibilidad de registrar otras culturas y a veces como conciente de la imposibilidad de hacerlo. Mi propia interpretación es que existe una dualidad en ella, la que es posible ver en diferentes textos donde a veces parece querer registrar otras culturas y a veces teoriza sobre la imposibilidad de hacerlo.

connotan la posibilidad de más o menos registrar otras culturas. Muchos de los teóricos que se han interesado por el estudio de la utilización de los medios visuales han descubierto las posibilidades técnico dramáticas de construcción de la realidad, pero por alguna razón, para mí, muchas veces inentendible, han caído en la trampa de relacionar la construcción de la realidad al uso del filme como medio, sin reflexionar mayormente que este proceso de construcción de la realidad es característico a todo tipo de representación, ya sea a través de imágenes o de la palabra.³ En otras palabras, lo que partió como una conciencia del proceso de construcción de la realidad, se ha convertido en una crítica a la falta de correspondencia entre representación y realidad, entre el filme y la realidad social, es decir, justamente lo que se trató de evitar haciendo una diferencia entre antropología visual y antropología de la comunicación visual.

Inspirados en Ruth Benedict, Mead y luego Worth - pioneros dentro de los antropólogos que utilizan el filme como medio de investigación y representación, tratan de ilustrar "patterns of culture", es decir modelos y patrones culturales en relación al comportamiento y praxis de un grupo cultural. Hoy día, 40 años después, y desde una perspectiva post moderna y antiesencialista, es posible cuestionar la idea de la existencia a priori de ciertas pautas culturales y la utilización de modelos etnocéntricos para su clasificación, y desde una perspectiva fenomenológica/ hermenéutica la idea de que el comportamiento manifiesto de un grupo sea La Forma a través del cual la etnografía nos conteste las preguntas que plantea la antropología, utilizando una frase de Marcus y Fisher. Una crítica similar es la que más tarde también se han hecho a las ideas entonces innovativas de Geertz, ya que éste supone que los sistemas culturales tienen cierto grado de coherencia, lo que, según Alvesson & Skölberg (1994) es justamente una de las cuestiones que el investigador debe investigar y que, a pesar de ser consciente del texto como discurso, no se puede liberar de tratar de dar una "descripción social del Otro" (Paul Rabinow, 1986).

Para James Clifford (1983) por el contrario, el Otro es, la *representación antropológica del Otro*. Preocupado por el problema de la autoridad en un texto, plantea la necesidad de diálogo y heteroglosia, al mismo tiempo que reconoce que los diálogos son sólo *representaciones* de diálogos y que en la heteroglosia, es decir, en el darle voz a diferentes sujetos en el texto está siempre la problemática de que es el autor el que elige las citas de acuerdo a la cultura hegemónica de la que es parte. También Clifford es criticado por Rabinow (1986) por no ser consecuente con sus ideas en la propia

³ El proceso de construcción de la realidad ha sido discutido con vehemencia también en la antropología. Lo que quiero hacer resaltar aquí es que en la comparación de los medios escritos y los fílmicos se supone que la construcción está ligada al filme como medio.

investigación y por el peligro de llegar a considerar la experiencia y el significado como sólo la representación de ellos. Observación interesante ya que me parece encontrar la misma inconsecuencia entre las posiciones teóricas de por ejemplo Jan Ruby y las críticas que hace a diferentes filmes.

Marcus and Fisher (1999) ponen su esperanza en la combinación de estudios a nivel particular y general (estructuras micro y macro)⁴ (lo que en el caso del filme etnográfico puede decirse ser una exhortación pero no una imposibilidad) y en formas experimentales de etnografías donde se trata de representar al sujeto etnográfico de una forma más rica y compleja, por ejemplo a través de la combinación de niveles estructurales con otros más subjetivos como por ejemplo la llamada "*Antropología (y Etnografía) de la experiencia*" que supuestamente está influenciada por corrientes fenomenológicas y hermenéuticas. Desgraciadamente también ésta orientación, hasta cierto punto, parece estar siendo abrazada por corrientes hegemónicas donde sólo se estudia lo que se ve- sus representaciones visuales- olvidando el significado de lo que no se ve en un plano denotativo (por ejemplo Geertz, 1986 y Hastrup, 1992 desgraciadamente).

Como unas tantas formas de la *antropología de la experiencia*, encontramos el concepto de *psicología antropológica*. Un término usado y aceptado entre los antropólogos y que abarca todo tipo de investigación sobre variaciones en el proceso psicológico, pero en el caso del filme, como Karl. G Heider constata, "de los miles de filmes etnográficos, prácticamente ninguno ni siquiera sugiere cuestiones psicológicas" (Heider, 2001:138).

La antropología experimental y post moderna sigue las líneas del texto post moderno. En general donde desaparecen las grandes narrativas, muestra la referencia de un texto a otro

⁴ La combinación de estudios del quehacer de un grupo determinado de individuos y el estudio de las estructuras e instituciones de la sociedad se ha desarrollado como una necesidad cuando la antropología se empieza a interesar por individuos en las ciudades. Como Kessing & Strathern (1998) entre muchos otros hacen notar, el estudiar los quehaceres de individuos en la vida diaria dá una enorme riqueza de detalles pero al mismo tiempo se arriesga el no ver como esos quehaceres están influenciados por estructuras de poder fuera del grupo estudiado. Dependiendo además de si el interés de estudio trata, por ejemplo, los problemas de la vida urbana - pobreza, criminalidad, nuevas formas de experiencia dada por ejemplo por nuevos tipos de estructuras familiares, o significados de los quehaceres de un grupo de personas, las metodologías empleadas son necesariamente distintas. Cuando en el primer caso es necesaria la utilización de métodos más sociológicos, en el segundo es posible utilizar la observación participante y entrevistas en distintas variantes.

texto, la polifonía de voces, las inconsecuencias y las diferencias. Cuestiona las grandes verdades, la propia perspectiva y los peligros asociados con ella. El cine antropológico experimental, influenciado por corrientes formalistas, surrealistas y post modernistas nos abre nuevas posibilidades de entendimiento pero parece ser que todavía tendrán que pasar algunos años antes de ser aceptado por antropólogos dentro de la academia. Interesante en este contexto, es que la televisión parece haber alcanzado un mayor grado de independencia y experimentación en este tipo de filme.

Cuando uno hoy día lee las páginas sobre la historia del "Human Studies Film Archives", el antiguo National Anthropological Film Center, (http://www.nmnh.si.edu/naa/guide/film_history.htm), es posible ver la dualidad con la que luchan esos antropólogos. Por un lado se plantea la dificultad de leer filmes etnográficos como reflejos de la realidad y se incentiva a sus lectores a utilizar el archivo de filme para estudiar cómo diferentes culturas utilizan el filme para representar a otras y, por otro lado, también se incentiva a utilizar esos filmes como data etnográfica de diferentes actividades culturales como por ejemplo, rituales y comportamientos físicos y lingüísticos. Ejemplos de este conflicto se encuentran a menudo en la literatura norteamericana. Generalmente de una forma implícita más que explícita, tanto en razonamientos teóricos como en libros destinados a la enseñanza de la antropología⁵. Esta dualidad, sumada al hecho que los antropólogos y etnógrafos hacen filmes, no para que otros antropólogos estudien y analicen su forma de ver otros grupos culturales sino justamente como un medio de estudiar otras culturas, muestra los conflictos teóricos existentes entre estos antropólogos norteamericanos.

El primer capítulo de este libro explora la concepción de *filme documental etnográfico* y para ello se problematizan tanto los conceptos de *filme* como los de *documental* y el de *etnográfico*. El concepto de *filme* se discute en relación con sus componentes sintagmáticos y paradigmáticos como por ejemplo la narrativa, la argumentación y el montaje. El concepto de (cine) *documental* se ubica en un tipo de género específico con las expectativas que ello implica, para luego exponer las distintas formas o subgéneros que se encuentran en este género. A partir del concepto de filme documental se desarrolla el de filme etnográfico, empezando por las diferencias que varios autores hacen entre etnografía y antropología. En éste contexto se discute el método etnográfico y la etnografía experimental, ejemplificado por los filmes *Innisfree* de José Luis Gubrin y

⁵ El propio libro y videocassete que por ejemplo Karl Heider utiliza en la enseñanza contiene una serie de preguntas al final de cada capítulo, con las que los estudiantes deben trabajar. Con un par de excepciones, las preguntas se refieren al referente de los filmes y no a la representación de ellos.

Haití: Dreams of Democracy de Jonathan Demme y Jo Menell. Partiendo de las distintas direcciones que ha tomado la antropología como producto de los cambios en la sociedad y de la crítica epistemológica de las décadas anteriores más cercanas al 2000 se discuten cómo estos cambios influyen en la definición de este filme. Finalmente se exponen diferentes categorías de filme etnográfico, discutiendo algunos de los problemas relacionados con ellas.

El segundo capítulo trata dos formas diferentes de ver la función del filme, la primera como medio de transmisión de información y la segunda como ritual e interacción, tanto en relación con su producción como a su recepción. Mientras la primera se conecta a las corrientes positivistas, la segunda está influida por la hermenéutica y la fenomenología en sus diferentes formas.

Aquí se discute cómo estas distintas formas influyen desde la elección del objeto / sujeto de estudio, hasta la metodología empleada, la forma de representación y su recepción. Basándose en las funciones de la comunicación según Jakobson, en las reflexiones Derridaístas sobre la falta de correspondencia entre palabra y texto, en problemas de interpretación y en cuestiones técnicas de correspondencia entre filme y realidad, se critica la idea de la función del filme como medio de transmisión de información.

Elijo a los filmadores y antropólogos Timothy & Patsy Asch y Paul Hockings como representantes de la primera forma y a Jorge Preloran y David MacDougall de la segunda, describiendo el proceso de producción de filme que ellos utilizan, principalmente la relación entre la metodología de Preloran y MacDougall y la fenomenología de la experiencia.

El siguiente capítulo toca el tema de la palabra contra la imagen. A partir de la historia de la filosofía que nos muestra los orígenes de esta dicotomía y los miedos relacionados con la imaginación y la imagen, se discute la fe de la antropología en la palabra y los supuestos epistemológicos de que parten algunos autores en la defensa de la una y el rechazo de la otra. A partir de ejemplos fílmicos se exponen las posibilidades y limitaciones de la palabra y la imagen, especialmente la posibilidad de la imagen de transmitir ideas abstractas, el problema / posibilidad de la polisemia en la imagen y la característica de la imagen de asociar a lo particular. La utilización de la imagen y la palabra en el proceso de producción es problematizada, levantando la pregunta de si es necesario o mejor el utilizar distintas formas de expresión en la representación de culturas orales y visuales o culturas escritas. El capítulo también toca la posibilidad fílmica del cine de ficción antropológico cuestionando así los límites arbitrarios entre las formas de expresión ficticia y las formas de expresión científica.

Los capítulos cuarto y quinto tratan el proceso de filmación y de montaje. Diferentes formas de filmación son asociadas a también diferentes posiciones (pre) teóricas con sus respectivos supuestos de la relación sujeto-objeto, y la concepción de la realidad como lo manifiesto, respectivamente como lo manifiesto, lo subjetivo y lo simbólico. Aquí también se examinan entonces las posibilidades y limitaciones de formas técnico-dramatúrgicas como por ejemplo la reconstrucción de escenas y el cine de observación en el proceso de filmación y la expresión fílmica de sentimientos corporales en el proceso de edición y montaje. A partir de diferentes teorías fílmicas y literarias se toma el concepto de realismo y el significado que se le ha dado en la problemática de la recepción por el público. A estas ideas se contraponen los resultados de algunos estudios de recepción, principalmente el hecho por Wilton Martínez en relación con el filme etnográfico. Finalmente también se problematizan las críticas que algunos antropólogos visuales le han hecho al montaje por distorsionar el tiempo y el espacio, por distorsionar la realidad a través de consideraciones estéticas y la creación de nuevos significados.

El capítulo siguiente trata el problema de la reflexión y de la representación del Otro. Partiendo de la diferenciación que hace Kant entre reflexión sobre las posibilidades de conocimiento y reflexión en términos de emancipación, se exponen los significados que se le ha dado al concepto de reflexión en la literatura sobre el texto científico y el cine etnográfico. En este contexto se discuten tanto cuestiones específicas del filme etnográfico como por ejemplo el significado de la relación palabra-imagen para la percepción del Otro por parte de diferentes públicos dependiendo del contexto cultural de ellos, como también el uso del primer pronombre personal singular "-yo"- como forma de reflexión en la "novela etnográfica no ficticia", en el cine documental, y en las autobiografías y auto etnografías en el cine etnográfico. También se desarrollan los conceptos de reflexión interna y externa de MacDougall y la cuestión de la personificación por parte del público. La representación del Otro se muestra estar directamente relacionada con la cuestión de la reflexión en sus diferentes formas tanto en el ámbito narrativo como ideológico. El capítulo también discute el significado de la personificación por parte del espectador, ya sea a través de empatía e identificación como por la estrategia surrealista de espanto y desorientación de Buñuel. La llamada subjetividad (abierta) del productor / director en el cine se relaciona al ensayo literario - donde se utilizan las ideas del español José-Luis Gómez Martínez y a las metodologías antropológicas post modernas de George Marcus y/ o James Ferguson. El mirar al otro desde afuera puede significar cuestiones totalmente contradictorias, como lo atestiguan el filme de observación y el cine experimental etnográfico estructural /material. Para ejemplificar ese mirar desde afuera se discuten los filmes *Titicus Follies* de Fredrik Wiseman, *Forest of Bliss* de Robert Gardner, *Winkelhart* de Ben van Lieshout, *Fata Morgana* de Werner Herzog y *Innen Ahusen Mongolei* de Sebastián Winkels.

También la mirada de adentro, en su forma más extrema, el testimonio, transmite diferentes significados y posibilidades de reflexión al espectador. Aquí son discutidas sus diferentes formas, desde testimonios tradicionales hasta los filmes experimentales y post modernos, como *Surname Viet Given Nam* de Trinh T. Minh-ha y *Far from Polen* de Jill Godmilow.

Una variante que se ha probado a través de la historia del filme etnográfico con la intención de tratar de solucionar el problema de autoridad y poder en la representación del Otro es el darle la cámara a los mismos sujetos, ya sean éstos una comunidad indígena o un grupo de jóvenes. En relación con esto entonces se exponen los supuestos pre-teóricos en que se basa esa solución, problematizando la validación de ellos. El cuestionamiento del concepto de cultura con sus connotaciones homogenizantes en autores como Abu-Lughod y Arjun Appadurai son utilizados como base para esta discusión, lo mismo que la crítica que el filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez hace a los llamados estudios subalternos en los Estados Unidos. En la misma discusión sobre la filmación por no profesionales del cine se levanta la problemática de la relación entre percepción, pensamiento y codificación a través de imágenes y sonido, aplicando las ideas de Stuart Hall y Humberto Eco. La cuestión del poder también se toma finalmente en una discusión sobre la pregunta ¿Quién tiene derecho a mostrar, definir e interpretar? , en relación con las ideas liberales de la sociedad occidental.

Finalmente el último capítulo discute la cuestión de la popularización del filme etnográfico a través de la televisión pública, bajo el supuesto que habría una diferenciación de públicos para el filme "científico" y el filme de la televisión. La crítica que muchos antropólogos visuales le hacen al filme etnográfico televisivo es que utiliza técnicas "comerciales" para aumentar la cantidad de espectadores y que estas técnicas comerciales serían contraproducentes al fin del cine etnográfico serio. Este capítulo resume las ideas que circulan en la literatura sobre la popularización de las ciencias y los argumentos a favor y en contra de ella. También se tocan los aspectos éticos de la popularización de las etnografías visuales y una vez más, la cuestión del poder ya sea del investigador como del productor del filme. El capítulo argumenta sobre la necesidad de colaboración entre científicos y productores de filme y apunta que las mayores diferencias no se encuentran entre estos dos grupos sino dentro de cada uno de ellos. También se argumenta sobre la necesidad de darle un lugar de importancia al público y a la recepción, de la misma manera que durante años se le ha dado a la producción.

¿Para quién escribo este libro? Para los teóricos, estudiantes y productores interesados en la problemática de la producción del filme "documental etnográfico", independientemente de si también son realizadores de cine o no. Para aquellos que, teniendo una base teórica

en su bagaje, estén pensando en hacer un filme etnográfico en el futuro, espero que este libro les sirva para concientizarlos de las decisiones que deberán hacer y las consecuencias que esas decisiones van a tener. Mi intención es llevar a discusión las preguntas y problemas con los que diferentes teóricos y realizadores de cine etnográfico, tarde o temprano se han encontrado y se seguirán encontrando.

Las citas que utilizo en el texto son mis propias traducciones del inglés o del sueco. No pretendo dar la "correcta" o "literal" traducción de los autores y estoy dispuesta a revisarlas en caso de necesidad. Los signos de citación, aparte de señalar citas de autores, son también usados para marcar el carácter polisémico de un concepto. Las cursivas marcan el nombre de libros y de filmes pero también tiene por finalidad el llamar la atención del lector respecto al significado del concepto usado.

Utilizo el término de *hacedor del filme* para referirme a la persona(s) que tiene la responsabilidad final del filme, el que toma las mayores decisiones sobre qué escenas se filmarán y como se editarán. A veces puede ser el antropólogo, a veces un director, a veces el productor/ director/ antropólogo, etc.

CAPÍTULO PRIMERO

Sobre la definición de "cine" "documental" "etnográfico"

La intención de este capítulo es discutir las ventajas y desventajas de las distintas definiciones posibles de *cine documental etnográfico*, desde un punto de vista teórico y práctico. Mi intención no es tratar de encontrar una definición desde un punto de vista óptico⁶, el cual sólo serviría para aumentar las diferencias entre antropólogos visuales, etnógrafos, folkloristas y documentalistas, sino tratar de encontrar un tipo de vocabulario y conceptos comunes a través de los cuales poder intercambiar ideas y experiencias. Al leer la literatura que trata de cine, de documental, de etnografía y de folclor, queda claro que diferentes autores entienden estos conceptos de diferentes maneras. Las categorías que a continuación presento deben ser leídas como posibles categorías de análisis y no como categorías naturales y originarias.

El concepto de cine, se aplica tanto al biógrafo (la sala) como a las películas en general. Cuando decimos "vamos al cine" nos referimos tanto a la sala de exhibición como a la película / filme que están dando. Por otro lado, y a diferencia del concepto de cine, los conceptos de película y filme se usan muchas veces como sinónimos tanto para referirse al material donde se graba lo filmado como al producto de una filmación (un *texto* en el sentido post moderno de la palabra) estructurado de una manera específica de acuerdo al contenido y la forma. La cuestión de *específica* es importante tenerla en mente, ya que no todas las formas de imágenes móviles pueden considerarse un filme. Naturalmente que podríamos decir lo contrario, es decir, que todo tipo de imágenes móviles pueden ser definidas como filme, pero entonces caeríamos en lo absurdo de categorizar por ejemplo noticias televisivas o programas de debate también como películas, lo que como categoría de análisis no sería muy productivo. Técnicamente, un filme o película puede ser definido como el material que se halla impreso por imágenes a través de un proceso químico, signos electrónicos acumulados en una cinta magnética (proceso análogo), o disco de sistema binario (proceso digital).

⁶ Uso el concepto de óptico en el sentido que lo hace Heidegger, para hacer una diferencia entre lo óptico y lo ontológico. Para Heidegger lo óptico se refiere a las características supuestamente originarias y relativamente medibles de una cuestión mientras que lo ontológico se refiere al significado y al sentido de la cuestión con la que uno se relaciona, el significado y el sentido del Ser.

En términos semióticos, el filme como producto o texto, se compone de una serie de signos - personas, objetos, códigos fotográficos y códigos cinematográficos- que están estructurados y relacionados a un nivel sintagmático, es decir, en el tiempo y en el espacio. Estos signos no tienen un significado por sí mismos sino en relación con los otros signos que los rodean, a los anteriores y a los que los siguen, a través de la secuencia de escenas, corte y montaje. Una fotografía de por ejemplo un hombre y una mujer no nos dice mucho si al mismo tiempo no podemos ver otros detalles sobre el contexto y si no vemos las escenas anteriores y las siguientes a la toma de la imagen de la pareja. La estructuración de los sintagmas en el tiempo es entonces fundamental para poder entender un filme como filme. Podemos por cierto contar una historia o argumentar a favor o en contra de algo a partir de fotografías estáticas, pero para poder hacerlo, en este caso necesitamos de la palabra como una forma de dar significado a la imagen ("Anchorage" en la terminología de Roland Barthes,1977). Una estrategia no siempre necesaria en el filme.

En la literatura se encuentran diferentes categorizaciones de estructuras sintagmáticas. Tolson (1996) por ejemplo, se refiere a la narrativa, la argumentación y el montaje como categorías de análisis para estudiar la construcción de los sintagmas. Categorías no excluyentes, ya que el montaje por ejemplo puede ser tanto parte de la narrativa como de la argumentación.

La narrativa, la argumentación y el montaje son entonces conceptos apropiados para poder considerar un filme como filme.

Un filme acostumbra a componerse de escenas y tomas cinematográficas. El concepto de escena en el cine no está totalmente claro, pero puede definirse como una toma o una serie de tomas con la cámara que tienen lugar en un espacio determinado. En este sentido el concepto de escena no tiene nada que ver con que lo filmado sea inventado o supuestamente natural, sólo se refiere a una forma en un espacio. Cada escena puede a su vez componerse de varias tomas, es decir partes de un filme que no tiene cortes. En los comienzos de la historia del film, era común que el filme fuera una sola escena, sin cortes. Hoy día un filme tiene muchas escenas y pueden haber cortes cada 4-5 segundos (y también menos). ¿Cuál es la forma más provechosa de considerar un film en términos de escenas y tomas? Si bien es cierto que podemos hacer una película de cinco minutos con una sola escena y sin cortes, esos 5 minutos no nos dicen mucho si son el resultado de una investigación que hemos hecho durante varios meses. Claro que podemos clasificar esos 5 minutos como "película" si así queremos pero no me parece muy acertado el utilizar una misma categoría de análisis para referirse tanto a escenas o tomas aisladas como a escenas estructuradas en forma narrativa o argumentativa. Para poder explicar una historia,

hechos, formas de vida, ya sean en términos narrativos o argumentativos, necesitamos de varias escenas, y de un tiempo de presentación lo suficientemente largo como para poder presentar nuestros resultados de una forma que sea entendible para el público. Con esto no estoy corroborando los 50 minutos aceptados comúnmente como tiempo de documental televisivo, sino sencillamente planteando que necesitamos más de 5 minutos, independientemente de si ese público ES el público de la televisión, estudiantes universitarios o colegas de la academia. Como categorías de análisis, creo entonces que debemos hacer una diferencia entre filme, escenas y tomas.

Pasemos a la definición de documental. La categorización más básica en cuanto a géneros televisivos que encontramos en la literatura de medios de la comunicación, es la distinción que se hace entre la representación de llamados hechos reales, respectivamente ficticios. Un género es una forma de organizar y clasificar "textos" y como Fiske (1987) también dice, una forma de cementar diferencias sociales de acuerdo a su circulación y uso. Mientras el contacto con la representación de hechos reales corroboran un público como educado, el contacto con la representación de hechos ficticios implícitamente devalúa a su público. La necesidad de organizar y clasificar textos en diferentes géneros se basa en la idea de una diferencia originaria entre, por un lado lo que supuestamente es real y científico, y por otro lado, lo que es literario y estético. Desde un punto de vista post estructuralista, la crítica dice que la diferencia no es mas que una cuestión de discursos, es decir convenciones culturales que nos dicen algo, sobre la relación, por un lado entre diferentes formas de representación y por el otro las ideologías sobre el estatus de la ciencia en nuestra sociedad. A la representación de hechos reales asociamos los discursos del realismo y de las ciencias, mientras que a la representación de hechos ficticios asociamos las convenciones literarias y estéticas. Las conexiones que hacemos entre discurso / convenciones y género se basan en supuestos de una diferencia entre lo objetivo y lo subjetivo.

En el cine documental asociamos el realismo a la idea de autenticidad y podemos hablar de una ideología realista que se basa en ciertas concepciones teóricas sobre la realidad y la forma de alcanzar conocimiento sobre ella. Esta ideología se puede resumir como la creencia de una realidad objetiva, independientemente del sujeto que la estudia, la idea de que el idioma es sólo una herramienta para representar esta realidad (en vez de un filtro) y la idea de que el investigador sólo transmite esta realidad. En otras palabras, la idea de que lo que se ve existe (en términos históricos culturales) y que la metodología de las ciencias (de origen positivista) es la metodología en la que podemos confiar. Las técnicas y dramaturgias empleadas en el discurso del realismo en el cine documental son por ejemplo el filmar escenas reales en el sentido que se supone que lo que se ha filmado habría sucedido independientemente de la presencia de la cámara; el uso de cámara

subjetiva (donde el público ve lo mismo que uno de los sujetos del filme ve); la filmación de conversaciones entre dos personas que se muestran alternativamente; la ausencia de trípode y de iluminación extra, la filmación de la cámara que filma, la busca de foco y la posición de la cámara a la altura de los ojos para dar la sensación de que lo que se filma es real (técnicas verité). Finalmente también la filmación de hechos en vez de condiciones interiores subjetivas, es decir lo que se encuentra en un plano puramente descriptivo y que se basa en la idea de una correspondencia entre la imagen y la realidad histórica.

Utilizando el discurso científico, este tipo de documental expone los hechos en términos de causa y efecto, se basa en razonamientos lógicos tipo "o esto o lo otro" y en el uso del "buen sentido de la razón", el uso de llamados expertos o autoridades y finalmente también el uso de un lenguaje distanciado en tercera persona y formas pasivas, es decir un lenguaje basado en una concepción positivista de la relación sujeto-objeto. Desde el punto de vista del espectador, podemos decir que éste ve este tipo de documental como realista ya que la forma de este documental reproduce las ideas dominantes sobre qué es la realidad y la forma de acercamiento (Stoehrel, 1994:82-84).

Cada investigador de filme y comunicación que ha tratado de establecer diferencias exactas entre filme de ficción y filme documental, o que ha tratado de definir el concepto de filme documental se ha encontrado con la imposibilidad de la empresa. Nichols por ejemplo nos dice que "el cine documental es una ficción que se diferencia de otras en que sus imágenes se refieren a la realidad histórica; pero si esa realidad no nos es familiar, lo consideraríamos como cualquier otra ficción" (Nichols,1991:160-161). Analizando las formas y el contenido del cine de ficción y del cine documental no podemos encontrar ni una sola característica técnica de filmación que esté presente en la una y no en la otra. Naturalmente que podríamos discutir lo que el filme documental *debería* ser, es decir una discusión en términos normativos en vez de descriptivos, pero como categorías de análisis esa discusión no sería productiva (ya que en la realidad no existe) además de que sólo serviría para levantar barreras en vez de abrir posibilidades. Si aceptamos la sugerencia de Nichols en la cita referida más arriba, también entonces, con él podríamos decir, que una de las mayores diferencias que existen entre el filme de ficción y el filme documental no está principalmente en el texto sino en las expectativas que el público tiene respecto a la relación filme-realidad. En el cine documental suponemos que lo que vemos ha ocurrido en la vida real y en el cine de ficción suponemos que es una historia construida. En otras palabras, la relación filme-realidad no es algo que está automáticamente en el filme (el cine de ficción se puede basar en una historia real y el cine documental puede reconstruir escenas), sino en las expectativas del espectador (interesante que ambos conceptos, expectativas y espectador, tengan una misma raíz).

Aunque algunos autores asocian la narrativa al cine de ficción y la argumentación al cine documental no es tampoco una característica que podamos aplicar de forma homogénea,

ya que existen muchos documentales que utilizan formas de narración tradicionales como por ejemplo las estructuras narrativas de Propp y también podemos decir que todo cine de ficción tiene un fondo ideológico con argumentaciones, si no siempre explícitas, si implícitas.

La imposibilidad de encontrar características únicas y exclusivas a una forma de filme y no de otra, no significa que no podamos reconocer o diferenciar un cine de ficción de un cine documental. Pero la diferencia es más bien una diferencia de grados. Un filme de ficción generalmente tiene un final de una historia mientras quizás la mayor parte de los filmes documentales tienen finales abiertos. Un filme de ficción generalmente tiene otra relación espacio-tiempo, es decir el tiempo del filme acostumbra ser más rápido que en el filme documental (lo que no significa que el cine documental no pueda utilizar la misma técnica). Un filme de ficción tiene una mirada a la privacidad que el cine documental difícilmente puede conseguir. El grado en que estas diferentes técnicas y dramaturgias se utilizan y se combinan nos indican el género del filme.

Desde un punto de vista epistemológico son tanto las representaciones del cine de ficción como del documental, construcciones de la realidad social. Mientras el cine documental tiende a reconstruir hechos con la palabra como instrumento (ya sea de una "voz en off" o de los sujetos entrevistados) y con el montaje, el cine de ficción que trata de un hecho sociocultural los construye con la mimética del cuerpo de actores y la creación de escenas. En el caso del cine de ficción es el creador del manuscrito y el director los que principalmente interpretan la realidad sociocultural a través de observaciones, experiencias directas y entrevistas y en el caso del documental son el productor / director del filme y los sujetos entrevistados que hacen sus propias interpretaciones y reconstrucciones de sus propias experiencias. La cuestión de si las construcciones / interpretaciones de los sujetos entrevistados nos dicen más de la realidad investigada y que las construcciones / interpretaciones de los investigadores / autores de manuscritos/ directores/ productores (suponiendo que haya habido una investigación naturalmente) nos recuerda las discusiones metodológicas sobre las investigaciones empíricas y el análisis de texto en los estudios de la comunicación. Mientras los empiristas han acusado a los teóricos de especulativos, los teóricos han acusado a los empiristas de ingenuos o de simplemente de trasladar las cuestiones del significado del texto a la audiencia, produciendo así sólo un nuevo texto que necesita ser interpretado (Feuer,1986). En otras palabras, como bien lo hace notar Alasuutari (1995) cuando hacemos un trabajo de campo, nos movemos en dos perspectivas, una es la perspectiva directa de los sujetos que entrevistamos y la otra es la perspectiva donde tratamos de entender el significado de sus construcciones / interpretaciones, significados que no necesariamente son manifiestos para ellos. Una especie de hermenéutica de la sospecha si se quiere.

Con esto no pretendo generalizar sobre el filme de ficción y el cine documental, por el contrario, sólo sugerir que son las ideologías culturales de nuestra sociedad las que nos han llevado a ver el cine de ficción y el cine documental como antagonistas. En ambos géneros existen buenas investigaciones y malas investigaciones así como buenos y malos investigadores y film productores.

Formas y estrategias documentales

Nichols (1991,1994) habla de diferentes formas de documentales que clasifica como la forma *expositiva/ explicativa*, la de *observación*, la *interactiva*, la *reflexiva* y la *performativa*. Característico de la *forma expositiva* es la utilización de una *voz en off* que nos relata la "verdad" de los hechos y en general usa de los discursos del realismo y científico para referirse y representar a la realidad. La *forma de observación* supone la filmación de un hecho real en un lugar real y a tiempo real y es la forma que tradicionalmente más se ha relacionado al cine etnográfico. Con las palabras de Nichols, la utilización de esta forma da la sensación de que no existen sujetos detrás del proceso de producción, ya que ni siquiera se usan entrevistas, sino sólo observación. Naturalmente que la idea de una relación indexical directa y no filtrada entre los signos del filme y la realidad histórica no es más que una quimera. La *forma interactiva* muestra entrevistas a diferentes sujetos, con la presencia explícita o implícita del entrevistador. La autoridad que antes existía en la *voz en off* ahora se encuentra en las voces de los entrevistados. Tampoco esta forma nos da una visión más cercana a la realidad, ya que en toda forma interactiva existe un proceso de selección. La *forma reflexiva* se caracteriza por atraer la atención del público al proceso de producción y representación. Al contrario que las formas anteriores se puede decir que la forma reflexiva trata de hacer consciente la construcción del filme. Nichols (1994) y Stoeihrel (1994) se refieren también a otra forma de documental, la *performativa* en el vocabulario de Nichols o la *estética* en el vocabulario de Stoeihrel. La *performativa/estética* trata de envolver a su público en términos emocionales y para ello utiliza formas estéticas y poéticas. La forma estética puede decirse que trata de transmitir otro tipo de conocimiento, no solamente basado en *información sobre* algo, sino un conocimiento basado en el cuerpo.

El cine "etnográfico" - un cine de gente

"La mayor parte de los filmes son etnográficos, es decir, si definimos etnográfico como 'acerca de la gente'. También los que tratan por ejemplo de nubes, lagartijas o de la fuerza

de gravedad son hechos por individuos y por lo tanto dicen algo de la cultura de la que ellos son parte" (Heider,1976: 5).

Si bien la cita de Heider tiene un fondo de realidad, podría decirse que el definir todo film como etnográfico (o como documental ya que nos "documenta" o nos dice algo de la cultura que lo produce,) no es lo mejor como categoría de análisis o género si queremos investigar el filme etnográfico como género o hacer ese determinado tipo de filme. Lo que Heider hace en este párrafo es remover las bases de la discusión sobre el cine etnográfico. Una especie de crítica ideológica en el ámbito cultural si así se quiere. Para poder entender algo de una cultura debemos analizar (entre otros) los productos culturales que ella produce y en ese caso el cine producido puede ser uno de esos productos. De la misma manera que analizando por ejemplo el rol de las mujeres en determinados géneros de filme podemos saber algo de las ideologías patriarcales que circulan en la sociedad, a través de analizar las críticas a diferentes formas de filme, también podemos decir algo sobre como el discurso científico y el discurso del realismo son ideologías dominantes en nuestra sociedad. Si aceptamos el contenido del párrafo de Heider abrimos la posibilidad de discutir las bases sobre la que se cimienta la discusión sobre cine etnográfico y si no la aceptamos definimos la agenda de discusión. Si lo que nos preguntamos es quién nos cuenta la historia, y entonces también porqué nos las cuentan de determinada manera (preguntas que siempre deberíamos tener presentes), la sugerencia de Heider es fundamental. Si nuestra intención ahora es hacer un film etnográfico quizás el definir todo filme como etnográfico es poco adecuado. El planteamiento de Heider ha llevado a discusión a muchos antropólogos ya que implica una redefinición de conceptos.

El concepto de etnografía es usado de diferentes maneras. A veces se usa para referirse a un objeto / sujeto de investigación y a veces sólo para referirse a una metodología. A diferencia de la antropología a la que tradicionalmente se la ha definido como una disciplina que estudia prácticas culturales que son analizadas a partir de determinadas teorías (Moore,1999), la etnografía ha sido a menudo definida sólo como método descriptivo basado en la observación participativa. Muchos antropólogos visuales plantean que el cine etnográfico *debería* definirse como una forma de investigación y no como la filmación general de grupos culturales, sus costumbres, organizaciones y relaciones sociales ya sea en culturas lejanas y dentro de la propia (ver por ejemplo, Ruby en USA, MacDougall en Australia, Ardévol en España). Ambas posiciones, la etnografía definida como disciplina y campo de estudio o como método, presentan algunos problemas. Podemos, por ejemplo, hacer un filme etnográfico (es decir utilizando métodos etnográficos) de la organización y las rutinas de una agencia de noticias en la televisión. Sin duda muy interesante, pero el objeto de estudio, la forma de organizarse y las praxis de un grupo de personas que sólo se relacionan entre ellas en el lugar de trabajo nos dice algo sobre un cierto lugar de trabajo en una sociedad determinada, pero nada por

ejemplo del significado de esas praxis para la vida de esas personas. Siguiendo la línea de la crítica que Barry Dornfeld (1998) le hace en general a los estudios sobre el proceso de producción, ese tipo de estudios tampoco nos dice mucho sobre cómo sus trabajadores interpretan y construyen contextos sociales⁷

En este caso podríamos definir este filme de etnográfico pero dudosamente de interés antropológico. Por otro lado, el estudio de los significados subjetivos de diferentes praxis sociales (partiendo de una teoría interpretativa) es sólo una entre muchas orientaciones de la antropología cultural, y quizás no precisamente la orientación que ha sido más desarrollada en el campo de la antropología. Lo que quiero decir con el ejemplo de la agencia de noticias, es simplemente que limitándonos a definir la etnografía sólo como método, perdemos la totalidad del significado de los fines de los estudios antropológicos que es el entender o explicar la relación entre diferentes dimensiones de nuestra u otras culturas.

El caso contrario, es decir los filmes que tratan de intereses antropológicos, como por ejemplo el supuesto significado, ya sea en términos estructurales, funcionalistas o hermenéuticos, que los quehaceres y las praxis de un grupo tienen para ellos mismos, pero que no han utilizado de métodos etnográficos en el proceso de investigación, son filmes contra los que reaccionan algunos antropólogos visuales y es fácil de entender ya que en ellos existe el riesgo de una superficialidad y espectacularidad, determinada por intereses económicos y no del deseo de entender.

Tratando de definir, y por lo tanto de limitar, el cine etnográfico, desgraciadamente se encuentran argumentaciones que, además de confundir al lector a causa de las contradicciones implícitas en las definiciones, más parecen destinadas a defender nichos académicos que a incentivar la discusión y el desarrollo de esta forma de cine. Ruby (1974, 2000), por ejemplo define a veces el filme etnográfico como el filme que utiliza *métodos* etnográficos y a veces como el que utiliza *teorías* y *métodos* que se han desarrollado en la disciplina de la antropología como institución (Ruby, 1974, 2000).

⁷ La crítica de Dornfeld se refiere a la separación que los estudios de medios de comunicación hacen entre producción, forma/contenido y recepción. Para Dornfeld estas esferas están íntimamente entrelazadas. En el proceso de producción de un documental, por ejemplo, se discuten las interpretaciones que diferentes personas o grupos hacen de las escenas que se filman. El analizar el proceso de producción, es – o debería ser – también un análisis del contexto cultural de la recepción y de las ramas socioculturales en que se produce el documental.

Ketelaar (1983) lo define como el que utiliza formas de *documentación e interpretación* aceptadas por los antropólogos de la academia. Pero como Trinh T. Minh-ha (1993) apunta, esas definiciones sufren de una tautología donde el cine etnográfico se define como el cine que hacen los etnógrafos. En mi interpretación, esas definiciones normativas son tan poco productivas como decir que un filme es un filme si es hecho por gente que tiene estudios académicos de cine.

Charlotte Aull Davies (2002) reflexiona sobre la definición de una *buen*a etnografía. Para ella, no basta con la descripción detallada de observaciones, sino que exige un razonamiento teórico entre cuestiones sociales y culturales. Para Davies una buena etnografía debe alternar observaciones con razonamientos teóricos. El método etnográfico para Davies, no se limita a la observación participativa y a la descripción de ella. Los métodos de las etnografías son un conjunto de diferentes formas de recolección de material, como también el uso de documentos, conversaciones informales y entrevistas. Una posición aceptada por la antropología de hoy día y en la práctica usada en la producción de diferentes etnografías a través de la historia.

El problema de la definición de cine etnográfico y antropológico, parte de la variedad que encontramos en la literatura sobre lo que es el campo de estudio de la antropología, su relación con la etnografía y su relación con otras disciplinas académicas como la sociología, los estudios culturales o estudios de la comunicación para nombrar algunas. Todas esas disciplinas estudian prácticas culturales y utilizan entre otros, métodos de investigación empíricos y cualitativos, por lo que no es posible delinear fronteras entre esas disciplinas. Históricamente la antropología estudió culturas lejanas con relación a la sociedad moderna occidental, concentrándose en asuntos de relación familiar, política, economía, religión, antropología sociocultural o biológica, arqueología y antropología lingüística. El campo de estudio de hoy día puede por ejemplo ser la misma sociedad, grupos específicos dentro de ella (grupos de jóvenes por ejemplo), nuevas comunidades compuestas por individuos de diferentes países (comunidades electrónicas), o el estudio de temas específicos como por ejemplo el cuerpo, la sexualidad, la identidad, violencia, formas de representación, etc.

El porqué de la expansión del campo de la antropología y de otras disciplinas académicas tiene que ver tanto con cambios en las sociedades a nivel global como con las nuevas orientaciones filosóficas que en los años 80 impactan las ciencias sociales y humanistas. B. Knauff (1997) ve esos cambios en un aumento de la relación entre la industrialización y la producción de artefactos domésticos (el uso de computadores en las casas por ejemplo), una descentralización de la política y la economía, influencias transnacionales, aumento de las diferencias en la posibilidad de acceso al bienestar social y de salud

dependiendo de la clase social, la etnia, el género y la religión, reformulación de comunidades (a través de Internet por ejemplo), aumento de la circulación de información y por lo tanto de ideas, y un aumento de la violencia como forma de resolver conflictos sociales, económicos o políticos a diferentes niveles. Todos temas de interés antropológico.

De las corrientes filosóficas que han influenciado la antropología y las ciencias sociales y humanistas en general, están las ideas derivadas del post modernismo y post estructuralismo, con su insistencia en la fragmentación de las culturas, la heterogeneidad de los grupos y los individuos, su crítica a las grandes teorías/ narrativas que tratan de explicar la relación entre el individuo y la sociedad de una manera totalizadora y la crítica a la cuestión de la representatividad.

Como Henrietta Moore (1999) hacen notar, el conjunto de estos cambios en la sociedad y la crítica epistemológica ha influenciado tanto en las prácticas antropológicas como en los supuestos pre- teóricos en que se ha basado la antropología, como por ejemplo la cuestión de cómo definimos el concepto de cultura y como estudiamos la relación entre diferentes culturas en un mundo donde las configuraciones culturales están en constante cambio, creando nuevas subjetividades y nuevas relaciones. Utilizando el razonamiento de Kearney (1995:554), More constata que cuando antes la antropología estudiaba diferencias culturales en términos de centro- periferia, nosotros-ellos, consumición y procesos de identidad como producto del impacto del capitalismo sobre la periferia, hoy en día, a causa de la globalización, el interés se ha volcado al centro y a grupos y procesos culturales independientemente del tiempo y del espacio. Ya no es posible sostener la noción de cultura como identidad autónoma y el dualismo moderno - no moderno, individualista-comunitario, secular-religioso, etc, implícitas en la definición tradicional de cultura, ya no bastan para explicar los procesos socioculturales de la sociedad de hoy (Moore,1999:10-13).

El hecho de que el post modernismo y el post estructuralismo han problematizado la cuestión de la autoridad del autor (del antropólogo en este caso) y la cuestión del poder en la representación (el etnocentrismo) ha resultado, según Moore, en que muchos antropólogos han huido de la problemática abrazando la etnografía, supuestamente libre de esos problemas metodológicos, por su orientación puramente descriptiva, lo que naturalmente es una ilusión. Otra parte de la antropología se ha volcado a la solución de los problemas planteados por el post modernismo y el post estructuralismo, desarrollando y adaptando teorías usadas en otras disciplinas, como por ejemplo el constructivismo social (Berger,1987; Foucault,1975/79;1980, 1986, 1987;1994, Lyotard,1984), crítica

literaria, especialmente la semiótica (Barthes,1973, Eco, 1976,1984,1992, Derrida, 1967/1991) y fenomenología (Csordas, 1999)⁸

Con el cambio que la antropología como disciplina y método ha tenido los últimos años no es difícil entender la dificultad de definir el cine antropológico y etnográfico, más aún cuando ambos conceptos a veces son usados para definir una disciplina y objeto de estudio, y a veces una metodología cuya definición tampoco es clara.

En la continuación de este texto, conservo el uso de los conceptos de antropología y de etnografía utilizados por diferentes autores, tratando de aclarar la dualidad de los significados cuando sea necesario.

Partiendo de una posición descriptiva en vez de normativa, Elisenda Ardévol (2001: 50-51) nos presenta una carta sobre las diferentes formas de filme que se han clasificado como filme etnográfico, ya sea por sus productores como por teóricos de este campo de investigación. Ardévol nombra 6 categorías de filme: *el cine de documentación etnográfica* definido como un registro audiovisual que documenta hechos históricos, *el cine de investigación etnográfica* definido como registro audiovisual tratado como dato etnográfico, *el cine documental etnográfico* definido como la exposición narrativa de aspecto de la vida de una comunidad, producto de una investigación de campo y con la finalidad de transmitir conocimiento antropológico al público en general, *el cine documental de corte antropológico* también definido como la exposición narrativa de aspecto de la vida de una comunidad, pero a diferencia del cine documental etnográfico, realizado sin trabajo de campo sino a partir de documentación histórica y etnográfica, *el cine documental social* definido como la exposición narrativa sobre la vida de personas reales en contextos reales y cuyo fin puede variar desde el hacer propaganda hasta hacer una denuncia social y finalmente *otros documentos audiovisuales* que muestran objetos de interés antropológico como las *películas de ficción* y los *videos hechos por los propios nativos* de un lugar.

A las categorías de Ardévol es necesario agregarle los *diarios de vida* donde un sujeto se filma a sí mismo, el *cine etnográfico experimental*, las distintas formas derivadas del *matrimonio entre el cine ficticio y el documental*, *el cine producido por grupos minoritarios*, y el *filme de folclore*. La diferencia de esta última categoría con el filme antropológico no es siempre clara. Para marcar la diferencia entre ambos géneros, algunos autores definen el filme antropológico como el filme que tiene por objeto el describir y analizar las costumbres y tradiciones de culturas "primitivas", mientras que al filme folclorista lo definen como el que estudia la cultura popular -rituales, ceremonias, juegos,

⁸ Para una visión general de las diferentes orientaciones antropológicas de hoy día, ver Moore,1999

historias y características, creencias y costumbres comunes a grupos unidos por la etnicidad, sexo, familia, religión, etc- dentro de las sociedades modernas (Bill Ferris citado en Sherman, 1998:169).

Si aplicamos la diferencia hecha más arriba entre filme, escenas y tomas cinematográficas, las primeras dos categorías, las tomas de documentación etnográfica y las de investigación etnográfica, no son filmes en el sentido definido más arriba, sino justamente tomas cinematográficas (o filme sólo en el sentido de ser sólo una cinta grabada por imágenes). Esto no significa que no sean importantes de analizar, sólo sugiero la utilización de un vocabulario común. Desgraciadamente, muchas de las discusiones sobre el cine etnográfico se limitan a colocar esas categorías a un lado de la balanza y todo el resto al otro. Baxter (1977) por ejemplo dice sentirse incómodo cuando ve filmes que aspiran a ser algo más que simples tomas (records) ya que ellos serían incompatibles con la idea de la antropología. Si vemos el fin de la antropología como la sola documentación y registro de hechos espontáneos, quizás podríamos decir que esas tomas cinematográficas son filmes, pero no sería un buen punto de partida utilizar una misma categoría de análisis para la filmación de escenas esporádicas y narraciones completas. En la escritura esto equivaldría a comparar una frase con un capítulo. Pero si no nos conformamos con sólo un registro, sino también tenemos por intención preguntarnos sobre su significado y comunicar este significado al espectador o al lector, necesitamos más que un registro, necesitamos de una teoría y de un filme. La confusión tanto entre tomas cinematográficas y filmes como entre registros y significados me parecen poco provechosas como punto de partida para una discusión.

La diferencia entre el cine documental etnográfico y el cine documental de corte antropológico, además de la cuestión del método, está en que el primero produce nuevos conocimiento en el proceso de producción, mientras que el segundo sólo transmite conocimiento previo. Desde el punto de vista del espectador pueden ambos decir algo nuevo sobre el referente, pero sólo el basado en trabajo de campo puede decir algo sobre el significado del encuentro entre el hacedor de este cine y los sujetos representados y como este encuentro ha influenciado el producto final.

El documental social es un fenómeno interesante. Si nos concentramos en los documentales sociales que han utilizado una metodología etnográfica para su producción (no todos los documentales que representan una realidad social utilizan los mismos métodos), tenemos todavía que hacernos varias preguntas. Si el filme tiene por fin la denuncia de por ejemplo una injusticia social o el poner de manifiesto relaciones de poder, ¿se contraponen este fin al fin de la antropología? Y si el film trata de la vida de *una* persona, a pesar de que su vida ha sido estudiada con métodos etnográficos, cae dentro de

la idea de lo que es el fin de la etnografía y antropología? El cómo contestemos estas preguntas depende si vemos la antropología desde una perspectiva moderna o tradicional.

En la literatura a veces se encuentra la idea de que la diferencia entre el filme documental y el folclórico estaría en que, mientras el cine documental utilizaría argumentos para tratar de cambiar una realidad social, el filme folclórico no lo haría (Rotha, 1963 y Waugh, 1984 citados en Sherman, 1998: 260). La línea de demarcación entre argumentos explícitos e implícitos es, como se sabe, muy frágil y uno con razón podría preguntarse quien tiene el derecho de definir esa línea. Los fines políticos pueden ser manifiestos como latentes.

Muchos de los filmes clasificados como folcloristas, no se limitan a la descripción de hechos sino que reflexionan sobre el significado de esos hechos para los individuos que lo practican o que se relacionan a ellos. En la interpretación de Sherman, es eso lo que por ejemplo hace Bill Ferris cuando documenta el folclor de los negros del Missisipi en el filme *Give My Poor Heart Ease* (1975) los que él conecta a la recogida de algodón y a la vida de los prisioneros en la Penitenciaría (Sherman, 1998: 84-85), y lo que Jorge Preloran hace en el filme *Cochengo Miranda* (1975) cuando describe la vida de un campesino conectándola al proceso de transculturación (ibid: 155). Cuando esos filmes quizás no tienen una argumentación política explícita, es difícil no dejar de ver la relación político-social-individuo.

Todo film documental y/o etnográfico, explícita- o implícitamente, consciente- o inconscientemente, prioriza ciertas formas de ver la realidad en vez de otras. En ese sentido podemos decir que todo filme tiene ciertas ideologías culturales (ideas dominantes) y por lo tanto una forma de argumentación, ya sea intelectual o emocional, a través de los sujetos y objetos elegidos para ser filmados, las ideas implícitas sobre lo que se define como dato real, los valores latentes, etc. Aunque en sus comienzos la antropología planteaba la necesidad de no expresar valores personales sobre los sujetos estudiados, con el surgimiento y desarrollo del feminismo en los años 70, y de las teorías postestructuralistas del funcionamiento del poder, se ve, no sólo la imposibilidad de no hacerlo sino también su necesidad, al menos si la idea es que la investigación también sea de provecho para el grupo estudiado. Las nuevas formas de acercamiento a la realidad, donde se muestran claramente las relaciones de poder, contienen sin embargo una problemática⁹. Mientras yo como investigadora/ filmadora tenga la sospecha de que lo

⁹ Cuando me refiero al poder me refiero al poder en términos tanto ideológicos como foucauldianos. A pesar de la problemática existente entre la teoría crítica y los escritos de Foucault, ambas teorías se interesan por sacar a la luz las relaciones de poder a nivel micro y mostrar como esas relaciones son construidas a nivel del individuo.

que veo y escucho es sólo la superficie de algo latente e invisible, no me es fácil entrar en diálogo con la / las persona(s) con la(s) que me relaciono de una manera sin prejuicios. Esta no es por cierto una problemática del documental social en particular sino de todo tipo de investigación con una perspectiva de emancipación.

La segunda pregunta planteada más arriba no es menos interesante. Puede un filme clasificarse como etnográfico y tener un interés antropológico cuando se concentra en una o dos personas? En las definiciones de etnografía se acostumbra a levantar el concepto de grupo, pueblo, comunidad, procesos sociales, y la unidad más pequeña de estudio es la relación entre dos actores, definidos como individuos o colectivos. El hacer un film sobre una persona aislada del resto del mundo no es por cierto de interés etnográfico. Pero existen otras posibilidades donde un filme sobre una persona tenga un valor antropológico?

El film *Rivers of Sand* de Robert Gardner (1975) no es quizás un filme que se pueda clasificar de documental social ni trata de una sola persona, pero plantea una problemática parecida.

Ivo Strecker (1988) critica por ejemplo la filmación de una mujer en el filme, *Omalle-inda*, perteneciente a un grupo cultural del suroeste de Etiopía. La crítica de Strecker se basa en el hecho que *Omalle-inda* indica implícitamente que las mujeres son maltratadas por sus maridos en ese grupo y que según investigaciones, la misma *Omalle-inda* nunca habría sido golpeada. Strecker dice haber una diferencia entre, si se quiere, el mundo de las ideas y el de la realidad y lo que Gardner hace es tratar de pasar por realidad algo que no existe. Loizos (1995:320) comenta la crítica de Strecker argumentando que lo que *Omalle-inda* hace no es contarnos sobre su matrimonio (y el maltrato) sino del matrimonio y el maltrato en ese grupo cultural, "desde el punto de vista de la mujer".

El filme del documentalista sueco Tom Alandh, *Det svåra livet*, (2001) trata de la vida de un hombre y una mujer de mediana edad, Gunnar y Pia, que no tienen trabajo ni techo. En una entrevista (mostrada en la televisión sueca) nos cuenta cómo pasó tiempo con esas personas -6 meses, hasta ganarse su confianza de manera que le permitieron filmar situaciones relativamente privadas. La cámara muestra los quehaceres de cada día, el tratar de encontrar un lugar donde dormir, el cómo tratan de vender la revista "Situación Estocolmo"¹⁰, para poder tener un plato caliente de comida en medio del invierno sueco, las calles nevadas y el contacto con las autoridades. En entrevistas que les hace Alandh, también comparten sus pensamientos y sentimientos con el público.

¹⁰ Revista de los sin casa y creada por una organización no-gubernamental como una forma de ayudar al grupo que la vende.

Al contrario del caso de Omalle-inda en el filme de Gardner, que no ha vivido ella misma la experiencia que cuenta, Gunnar y Pia hablan de su propia experiencia. En ambos casos, sin embargo puede decirse, que los sujetos del filme representan un hecho significativo en una cultura determinada. Si aceptamos o no esta forma de representación en un filme etnográfico (independientemente de en que categoría documental/ etnográfica lo clasifiquemos), no tiene que ver con el filme en si, sino con la concepción que tengamos sobre qué es el conocimiento, cómo obtenerlo, y el estatus de la representación. Tanto en el caso del film de Gardner como el de Alandh podríamos preguntarnos si Omalle-inda, o Gunnar y Pia son representativos de la cultura o la cuestión estudiada, y si no son representativos, que significado tienen las experiencias contadas para entender la cuestión presentada por el filme. El preguntarnos el significado de las experiencias para el entendimiento de la problemática del filme, es en cierto modo un cuestionamiento a la idea de la representatividad.

Cuando Bolin (1994) reflexiona sobre los estudios del uso de los medios de comunicación desde una perspectiva etnográfica, problematiza tanto la cuestión de la elección de los sujetos en la investigación como el concepto de personas comunes. Bolin pone de relieve dos criterios de elección. El primero que busca sujetos comunes y el segundo el que busca a los sujetos que parecen estar más interesados en el uso de un medio determinado -su objeto de estudio- (y por lo tanto no comunes). Bolin plantea que el buscar personas comunes es caer en la trampa de la generalización, fin que nunca ha sido característico de una metodología cualitativa y que el estudiar lo que no es de cada día nos dice algo sobre ese cada día.

En otras palabras, la concentración de la cámara en una (o dos) persona(s) actualiza el problema de los pro y los contra de la utilización de personas como símbolos de otros muchos y la cuestión de la representatividad (en términos de tener características comunes a un grupo). Una vez más, cómo nos posicionamos respecto a ello no es una cuestión fílmica sino metodológica y en última instancia epistemológica.

En el razonamiento que Davies hace sobre la posibilidad de generalizar a partir de la vida de una persona, apunta una diferencia entre generalizaciones empíricas y generalizaciones teóricas. Cuando las generalizaciones empíricas tienden a poder predecir, las generalizaciones teóricas sólo tratan de explicar. Davies plantea que no sólo es posible, sino también necesario el poder hacer generalizaciones teóricas a partir de por ejemplo la historia de vida de una persona. Cuando utilizamos entrevistas basadas en historias de vida, lo importante es el entender el significado de cómo los procesos sociales y culturales han influenciado en la vida de esas personas. Es decir, una generalización teórica.

Otra forma de acercarse al problema de la representación (en el sentido de manifestar simbólicamente) de individuos particulares contra la representación de grupos o comunidades es la de Lila Abu-Lughod (1995). Abu-Lughod tiene una posición radical donde cuestiona las bases, la metodología y los fines de la antropología. Abu-Lughod hace notar las consecuencias desastrosas de las generalizaciones donde se homogeniza a los miembros de un grupo y no se hacen caso de todas las contradicciones, ideas y variedades de comportamiento dentro de él. Para Abu-Lughod la solución está en representar a individuos particulares y ver como por ejemplo las instituciones de la familia, la religión, el sistema económico, etc, se corporalizan en ese individuo. Para ella lo importante no es si es uno o varios los individuos que se representan, sino evitar las generalizaciones. En el caso del filme *Det svåra livet*, podemos ver como ciertas ideas de los años 70 -la actitud hacia la droga entre los jóvenes y la política económica de los 90 - se corporalizan en las vidas de dos individuos llevándolos a una situación social de la que no pueden salir y destruyen sus cuerpos. Tom Alandh no generaliza las causas que llevaron a estos sujetos a la situación en que se encuentran, sino que muestra sus historias y sus problemas conectados a una situación social. Una idea similar a la de Abu-Lughod la encontramos en los directores Jorge Preloran (Suber, 1971:48) y Bess Hawes (Sherman, 1998: 170). Preloran critica el tratar de generalizar grupos culturales, el dar una "overview of Culture", ya que ello sólo lleva a estereotipar los individuos, aumentando así la distancia entre el espectador y los sujetos filmados. Hawes se interesa en el proceso de comunicación, el que ella ve como fundamental en el filme de folclore y plantea entonces que el contexto y la descripción de puntos focales ("focal points") son característicos de este tipo de filme, al contrario de las generalizaciones culturales y las categorizaciones.

Los diferentes tipos de filme etnográficos nombrados anteriormente por Ardévol y por mi misma, se basan fundamentalmente en diferencias de contenido, de formas y metodologías. También se ha tratado de definir el filme etnográfico con relación a que tipo de audiencia es la que se interesaría por determinado tipo de filme. Me parece que esta estrategia sólo lleva a cementar la idea de una diferencia radical entre ciencia y entretenimiento y sólo sirve para reforzar nuestros prejuicios sobre la imposibilidad de la popularización de los estudios científicos. Esto no significa por cierto, que el cine antropológico / etnográfico no se considere de diferentes maneras por diferentes audiencias. Los estudios de recepción dentro de los Estudios Culturales y de la Comunicación nos muestran esto claro y Jorge Preloran (1987) observa por ejemplo que un mismo filme antropológico / etnográfico puede ser interpretado como didáctico por un público del primer mundo, mientras es considerado como una posición ideológica por parte del público de los países subdesarrollados.

Del presente etnográfico a la etnografía experimental

La convención antropológica de escritura en presente, independientemente del momento de observación o de su existencia histórica, se asocia a una supuesta objetividad en la representación de una cultura. Cuando la idea de este presente etnográfico empieza a ser cuestionada a causa de su etnocentrismo, posición colonialista y falta de reflexión por parte de la antropología, se empiezan a utilizar de una manera más frecuente, diferentes tipos de documentos como fuentes de información, tratando así de tener una visión más amplia y compleja de la cultura estudiada (Davies,2002). Cuando Davies habla de “documentos” lo que realmente está haciendo es hablar de “textos” en el sentido post moderno de la palabra, es decir todo aquellos signos que puedan ser interpretados. La utilización de estadísticas oficiales como censos, la transcripción de debates parlamentarios, apuntes de clubes deportivos, notas de las asociaciones de padres en las escuelas y de partidos políticos, archivos de periódicos y programas de televisión, diferentes novelas y canciones populares son algunos de los ejemplos que da Davies. Pero luego también nombra juegos de niños, interpretaciones históricas hechas por científicos, cuchicheos y la memoria e interpretaciones de la gente. En otras palabras, todo tipo de “texto” posible de ser interpretado. Esto no significa por cierto, que esos textos sean reflexiones de la realidad. Lo mismo que las entrevistas, y cuando sea necesario, deben ser expuestos al mismo tipo de crítica que se utiliza para la comprobación de datos históricos (crítica de las fuentes) para determinar su veracidad. Pero tanto o más importante que su veracidad, y como apunta Alasuutari(1995) , es el hecho mismo de la existencia de por ejemplo cuchicheos, juegos o canciones por el significado que ellos tienen en un contexto determinado. Significados que pueden tener que ver con formas de poder o de resistencia o el funcionamiento de una praxis determinada.

La utilización de estos tipos de fuentes de información -sobre toda la utilización de textos escritos- se hacen más actuales en el estudio de culturas modernas donde la proliferación de material escrito es cada vez mayor y donde su interpretación es necesaria para poder entender la complejidad de la sociedad. Este nueva conciencia, hace que se desarrolle otra metodología de análisis diferente a la tradicional basada en la observación participativa. Las etnografías escritas, de antropólogos como Carolyn Nordstrom (1997), Hugh Gusterson (1998) y James Ferguson (1999) entre otros, son ejemplos de este tipo de etnografía experimental. Nordstrom utiliza los pensamientos de filósofos para su razonamiento sobre la violencia, los que alterna con las conversaciones que ella tiene con Mozambicanos, poemas hechos por niños y canciones. Gusterson utiliza fundamentalmente conversaciones y entrevistas las que sitúa en un contexto histórico y Ferguson utiliza una combinación de métodos, entre ellos la utilización de distintos tipos

de documentos, interpretaciones de otros antropólogos, conversaciones y experiencias propias. La etnografía de Nordstrom, “A Different Kind of Story”, se concentra además en un *proceso* mas que en un *lugar*, cuestionando así las bases de la etnografía tradicional. Tanto Gusterson como Ferguson cuestionan la observación participativa como punto de partida de todo estudio etnográfico, argumentando que ella ya no alcanza para explicar los fenómenos complejos de la sociedad.

Dependiente- o independientemente de todas estas nuevas conciencias y metodologías en las etnografías escritas y como consecuencia indirecta de las ideas del post modernismo a nivel sociocultural, filosófico y estético vemos desde hace también algunos años otro tipo especial de documental que utiliza de esas distintas fuentes de información –memoria, cantos, cine de ficción, artículos periodistas, programas de televisión, etc combinadas de una manera, que en un buen espíritu post modernista, cuestiona los límites entre lo documental y la ficción. Esos son filmes que tratan de entender un determinado ambiente sociocultural y por tanto en cuanto a su contenido general como por su metodología podemos clasificarlos de etnográficos. Para contestar a la pregunta de si son buenas o malas etnografías, tendríamos que, desde el punto de vista de la producción –corroboración de la autenticidad, credibilidad y representatividad- aplicarle los mismos criterios que a una etnografía escrita, pero desde el punto de vista de la recepción son sus condiciones especiales para el contexto de la televisión. Este me parece ser un punto que a menudo se olvida cuando se discuten los documentales televisivos etnográficos (pos)modernos.

En este contexto quiero discutir dos filmes, que sin llegar al cuestionamiento de su propia existencia, pueden ser clasificados de experimentales. “*Innisfree*” de José Luis Gubrin y “*Haití: Dreams of Democracy*” de Jonathan Demme y Jo Menell.

En una de las primeras escenas de *Innisfree* vemos a una joven mujer que al borde de un camino de tierra trata de detener a un carro para ser llevada a *Innisfree*, un pequeño pueblo en Irlanda. Una vez en el carro, la joven cuenta que había emigrado a USA por cuestiones de trabajo pero que se había aburrido de la actitud de los norteamericanos y que había decidido volver a Irlanda. En las siguientes imágenes vemos a unos niños relatar la película “*El hombre tranquilo*” dirigida por John Ford y con los actores John Wayne y Maureen, rodada en 1951 en *Innisfree* y que trata de la Irlanda de 1927. La historia es intercalada con escenas de la película. De vuelta a la realidad de cada día, vemos escenas de hombres recogiendo algas en la playa, ordeñando una vaca, construyendo una herramienta, un niño que camina a través del campo para tomar un bus que lo lleva a la escuela, hombres que abonan la tierra con las algas recogidas, otro hombre que corta un árbol con un hacha, otro que recoge manzanas, botas que caminan

sobre el barro, una mujer que prende una chimenea. Todas imágenes como sacadas de un collage, pero que nos comunican parte de vida de la gente de ese pueblo. Las imágenes no son acompañadas de ningún tipo de explicación verbal, ni por los mismos sujetos ni por ninguna voz de fondo. Un hombre parece contarle directamente a la cámara, un cuento irlandés que tiene lugar en el bosque. La cámara se mueve lentamente en el bosque. Un nuevo cuento es contado, que también tiene lugar en el mismo bosque. Se nos muestra un parque y un castillo de esos que hemos visto mil veces en las películas de esa región. En un letrero alguien ha escrito: “En esta zona se rodó parte de la película ‘*El hombre tranquilo*’ en 1951. Una voz de fondo se pregunta: “¿Quién puebla los encuadros de esa hermosa película ahora? ...¿De que viven? ¿Quiénes son?” Como una forma de contestar a las preguntas, la cámara filma a los visitantes de un pub. Los hombres hablan de política. También hay mujeres pero son los hombres los que escuchamos hablar. Hablan de IRA, de Inglaterra, de abusos del poder, historias personales, a veces parece hablar entre ellos, a veces contárselo a un entrevistador. Poéticamente, la voz de fondo conecta las historias de estos hombres con uno de los cuentos irlandeses que hemos escuchado antes, con el del ladrón y héroe McNamara, que le robaba a los ricos ingleses para dárselo a los pobres irlandeses. La cámara nos muestra las imágenes del bosque donde ya hemos visto que era el lugar donde McNamara vivía y trabajaba. La cámara filma a los hombres de hoy día que le muestran a la cámara el lugar donde los héroes irlandeses han luchado contra los ingleses. La conexión que podemos hacer como espectadores es clara. Son años de lucha contra los ingleses. No es de ahora, es parte de la historia. Otro collage de escenas que nos muestra como el bus de la escuela continúa, la técnica de cortar un tronco transversal para fabricar una herramienta que se utiliza tanto para jugar como para luchar, un grupo de alumnos de una escuela que escuchan una lección de historia.

Alguien toca una armónica y sentimos como la música se aleja. La próxima imagen es la de un hombre sentado tocando un acordeón y que parece escuchar el sonido de esta armónica. Trata de seguir la melodía hasta que lo consigue. Mientras la cámara sigue filmando paisajes, escuchamos la armónica y el acordeón al unísono –cuyos músicos entendemos se encuentra lejos el uno del otro. Una vaca se pasea por el campo. Una bomba explota. La vaca muere. Irlanda es belleza y es terror.

La joven que vemos al comienzo del filme baja del carro y agradece. Nuevo collage de escenas. Un hombre que afila un palo con un cuchillo. Otro que trata de colocar una antena de televisión en un techo, un grupo musical en un bus abierto que tocan folklore. Niños que bailan en el pasto....., un hombre que junta leña, otro que ordeña, una mujer que cuelga sábanas al viento, una mujer que mece a un niño pequeño. No hay explicaciones. Otra vez más se nos da una pincelada de sus actividades, alternadas con imágenes en blanco y negro de los participantes de la película “*El hombre tranquilo*”. Diferentes personas recuerdan el filme. La cámara toma primeros planos extremos de algunas fotografías de manera que sus imágenes se vuelven borrosas. La memoria de los

sujetos es borrosa. Escenas dentro del bar nuevamente. La gente habla de John Ford y su película. Las conversaciones y las memorias se hacen algo inconsecuentes a medida que sus visitantes se van emborrachando. Alguien comienza a cantar. Otros los siguen, otros cantan otras canciones. Alguien baila. El desorden de la vida.

¿De qué trata este filme? Como una voz al comienzo se pregunta: sobre quienes son los que pueblan los encuadros del lugar donde la película “*El hombre tranquilo*” fue rodada. Sobre quienes son y de que viven. Sobre el pasado y el presente políticamente violento y cómo ellos lo recuerdan y lo interpretan. Y de la conexión del presente con el pasado, de cómo el pasado los ha formado y cómo el presente construye el pasado a través de una memoria a veces borrosa. Y la historia se nos cuenta a fragmentos. De la misma forma de cómo funciona la memoria. Fragmentaria. A veces vemos de afuera –muchas de las escenas de sus quehaceres y a veces vemos con sus propios ojos. En una carrera de caballos en el campo, la cámara cambia de posición, de filmar a sus participantes a filmar el paso rápido de los árboles a la velocidad de los caballos, convirtiéndose la imagen en la pintura de un cuadro impresionista. Y la historia de esa gente de hoy día se altera con leyendas y con el filme de John Ford, mostrando así como el simbolismo de esas historias también son parte de su pasado. Ficción, la cámara que observa, escenas que se construyen. Poesía e historia. Pasado y presente. Todo está entrelazado. John Wayne tira su sombrero cayendo éste a la hierba, una joven del hoy día del filme de Gubrin lo recoge. Los habitantes del mismo “hoy” de *Innisfree* danzan al compás de una música popular, para ésta cambiar en la mitad de la danza a un rock duro. Un filme experimental.

Tanto el filme *Innisfree* como *Haití: Dreams of Democracy* transmiten una dimensión subjetiva de la realidad, la percepción de la realidad por los sujetos del filme. Pero al contrario que *Innisfree* que se concentra en esta dimensión, *Haití: Dreams of Democracy* combina la dimensión subjetiva con la material y los niveles micro y macro. La dimensión macro representada por las instituciones y estructuras de la sociedad y la dimensión micro por la incorporación de esas dimensiones en los cuerpos de sus habitantes. Como el nombre lo dice, *Haití: Dreams of Democracy* trata de los sueños de democracia en Haití. Pero estos sueños de democracia de sus habitantes son combinados con una información, no a través de una voz de fondo que nos explica lo que vemos sino a través de textos que ocupan toda la pantalla de televisión y donde podemos leer que Haití tiene 6 millones de habitantes, que la cesantía es del 80 %, que el sueldo medio es de 3 dólares por día, que el 87 % de la población no tiene acceso a agua corriente, que el 85 % de la población son analfabetos y que la mayor fuente de información de sus habitantes es la radio. Estas estadísticas oficiales son combinadas con información sobre hechos históricos como la muerte del viejo dictador Duvalier y la sucesión de otro dictador, su hijo Jean-Claude y el exilio de éste en 1986. La mayor parte del filme, utiliza

las interpretaciones que los miembros de ese 80 % de analfabetos, los que no tienen agua corriente, y los que están sin trabajos o con trabajos mal pagados, hacen de las consecuencias sociales y económicas de la política del país. Estas interpretaciones las vemos y escuchamos directamente en forma de entrevistas (aunque no vemos al entrevistador), tanto en situaciones construidas (donde el entrevistado parece contestar a preguntas directas mirando muchas veces a la cámara), como en situaciones donde la cámara pareciera haber captado conversaciones en una manifestación política. También en la letra de canciones populares, pinturas con contenidos simbólico-políticos, protestas populares y prácticas de voodoo. Todas las manifestaciones políticas, artísticas y religiosas se entrelazan y parecen ser influenciadas entre sí. No se hace una diferencia explícita entre política, religión y arte. Un sacerdote del voodoo da lecciones políticas, critica los mitos que Hollywood ha creado en torno a esa práctica y explica el rol del voodoo en la forma de vida del haitiano. Las canciones, las pinturas, la religión, la práctica del voodoo, la memoria y las interpretaciones históricas de esa gente contribuyen a hacernos a entender los sueños de la democracia en Haití.

Pareciera que el filme tratara de barrer los límites entre el saber, el sentir y el deber y los límites entre los niveles macroeconómicos y políticos y los niveles micro de la sociedad. La relación entre ellos es la importante.

Innisfree y *Haití: Dreams of Democracy* siguen las líneas de la etnografía experimental. Lo complejo de las situaciones se nos presentan a través de una combinación de métodos. Observaciones directas se combinan con la interpretación de estadísticas, conversaciones y entrevistas, así como también con canciones, ritos, memorias, sueños, pinturas y cultura popular. El conjunto de todos esos datos se nos presentan en forma narrativa tratando de captar la complejidad de las prácticas significativas de sus habitantes.

Resumen

La definición de *cine documental etnográfico* no puede ser otra que una definición estipulativa. Cada uno de los conceptos en la frase pueden y han sido entendidos y utilizados de diferentes maneras por diferentes autores. Cine, película, filme, documental, etnográfico y antropológico son conceptos flexibles y sensitivos.

Muchas de las categorías de filme documental, etnográfico, folclorista y todas sus variaciones tienen un interés antropológico en el sentido que tratan de entender problemas de identidad, sexo, etnia, clase social, edad, etc, a veces desde una perspectiva de la antropología social (definida como el estudio de procesos sociales), de la antropología lingüística (definida como el estudio del lenguaje), de la ecología cultural (definida como el estudio de la relación del ser humano con el medio ambiente), de la antropología interpretativa (definida aquí como el estudio de los significados de las experiencias

objetivas y subjetivas) o de una combinación de ellas. El marcar límites estáticos entre estas diferentes tradiciones no es quizás la mejor manera de estudiar esos géneros ya que como hemos vistos, independientemente si definimos esas categorías respecto al contenido, a la forma / metodología o a los fines, no son categorías excluyentes sino incluyentes. En otras palabras, la definición de cine etnográfico / antropológico que aquí propongo es más incorporativa que exclusiva. No pienso que lo importante sea impedir la producción de cine "etnográfico" limitándolo a ciertas categorías que más tienen que ver con la defensa de una posición académica que con la variedad de estudios antropológicos y etnográficos existentes en la realidad, pero si creo, desde el punto de vista de la investigación y del público, dejar claro que tipo de filme (como forma, contenido y método de producción) es el que hacemos, vemos o analizamos.

CAPÍTULO SEGUNDO

Filme como medio y herramienta de transmisión de información contra filme como interacción y ritual

Explícita- o implícitamente, en la literatura de antropología visual se pueden ver dos posiciones opuestas respecto a la idea de la función del cine antropológico / etnográfico, al proceso de producción de este cine y a la relación del autor y el filme con el público. El realizador de filme, consciente o inconscientemente, no sólo se relaciona con los sujetos que filma / estudia sino también con el futuro público de su filme.

Dos conceptos prestados de las ciencias de la comunicación nos pueden servir para aclarar estas posiciones. El concepto de comunicación como transmisión de información y el concepto de comunicación como interacción y ritual (Carey,1989). El primero, la comunicación como transmisión de información, se interesa en el *producto* de la comunicación y se basa en la idea de la existencia de una realidad independiente del sujeto que la observa / interpreta, una visión del lenguaje como herramienta (y no filtro) para transmitir información y la idea de un lector / espectador pasivo que recibe / acepta la información deseada de ser transmitida por el productor. Su fin es la transmisión de información a distancia. La segunda forma de considerar la comunicación, la forma ritual, se interesa en el *proceso* de comunicación y no sólo en el producto, como en el primer modelo. En este caso lo interesante es el estudio de la interacción, y la creación, manutención y modificación de diferentes procesos socioculturales.

Estas dos posiciones empiezan ya a reflejarse en la elección del objeto de estudio. Mientras el investigador / realizador de filme que ve la comunicación como transmisión de información se interesa por dar a conocer las verificaciones de sus hipótesis (que supone que las obtiene con la cámara), el investigador /realizador de filme que ve la comunicación como ritual puede cambiar el foco de estudio en el proceso de filmación / investigación. Esto es lo que hace por ejemplo John Cohen cuando filma *Carnival in Q'eros* (1990) y lo que hace Jorge Preloran cuando filma *Zulay, Facing the Twenty-first Century* (1993). Cohen comienza poniendo el foco en un carnaval para luego filmar lo que sucede entre él y los sujetos filmados durante el proceso de filmación (Sherman, 1998: 159- 162), y Preloran comienza filmando un oficio (de tejedoras) en los Andes, para cambiar el foco al proceso de transculturación encarnado en uno de los sujetos (Zulay) y la relación del mismo con ella (ibid: 162-164). En términos metodológicos

podríamos entender el quehacer de Cohen y de Preloran, como una crítica a los conceptos de fidelidad y validez en las ciencias positivistas.

El realizador del filme en el primer modelo tiende a utilizar la cámara como una herramienta que le permite verificar hipótesis y separa el proceso de filmación del proceso de interacción entre el filme y el público. No es raro encontrar en la literatura declaraciones de antropólogos visuales que dicen que ellos no hacen filmes para comunicar algo a un público sino sólo para conocer las praxis culturales estudiadas (Ardévol, 2001:51). La cámara es considerada una herramienta de registro que permite conocer/ estudiar diferentes praxis culturales a través de la posibilidad técnica de ver una misma escena repetida veces.

Para ejemplificar estas dos posiciones, la de filme como transmisión de información y la de filme como ritual he elegido cinco realizadores y teóricos de filmes. Timothy & Patsy Asch y Paul Hockings que representan la primera posición, y Jorge Preloran y David MacDougall que representan la segunda.

Directamente relacionado a estas dos posiciones, encontramos la definición que ellos hace del cine etnográfico. Timothy y Patsy Asch definen el cine etnográfico como el filme que sólo registra comportamientos humanos. Tanto el par Asch como Paul Hockings (1988) se interesan en la supuesta posibilidad técnica de la cámara de recolectar y registrar secuencias, es decir, ven la cámara como una herramienta científica que les permite más tarde analizar lo registrado, de una manera similar de como el arqueólogo estudia residuos de culturas lejanas. En otras palabras, el foco de sus intereses son el producto de la filmación. Mientras filman, nos dicen los Asch, "tratamos de comportarnos igual que si lo hiciéramos si no estuviéramos filmando" (Asch,1988:170). A veces son participantes y a veces observadores y cuando se consideran sólo observadores el proceso parece perder importancia para ellos.

La filmación de *secuencias* es considerada como una técnica para elevar el valor científico de lo filmado, y los Asch nos alertan contra la posibilidad de intervenir directamente y pedirle a alguno de los participantes que haga algo determinado para repetir la secuencia. Las secuencias filmadas son consideradas datos informativos y realidad histórica en sí, y no como expresiones de esas realidades -como textos-, ni como la elección que hemos hecho entre muchas otras secuencias. Hockings parece incluso considerar esas tomas fílmicas como su propio referente, como "documentos para la historia" (1988: 209). El pedirle a uno de los sujetos filmados que haga algo, sería según los Asch el cambiar esa realidad. Implícito en el razonamiento es que la realidad histórica es lo que se desarrolla delante de la cámara independientemente de los espacios que la cámara no capta e independientemente de su relación con el pasado y el futuro.

La posibilidad de poder filmar directa y simultáneamente al momento de la acción y la posibilidad de ver repetidas veces la cinta filmada en el momento de análisis, tanto los Asch como Hockings lo ven como una ventaja, donde Hockings (1988:211-212) llega a relacionar esa posibilidad con la idea de la "objetividad" a través de mejorar la "cantidad" y la "calidad" de las "observaciones". La elección de conceptos parece copiada de la clásica pero ya desacreditada definición de Berelson respecto al método cuantitativo de análisis de contenido de un texto: "El análisis de contenido es una herramienta para investigar el contenido manifiesto de la comunicación de una manera objetiva, sistemática y cuantitativa en términos descriptivos" (Berelson,1952). Cuando Hockings utiliza el concepto de objetividad se refiere entonces a la posibilidad de analizar la supuesta realidad histórica independientemente de su papel como investigador o como realizador del filme y sin considerar la filmación como texto, es decir como una parte (elegida entre muchas otras), como una representación y expresión de la realidad. Suponiendo ahora que fuera posible sacar conclusiones de la realidad histórica haciendo caso omiso de cómo ésta es expresada (lo que naturalmente es imposible), comete Hockings un nuevo error metodológico cuando espera mejorar la calidad de las observaciones a través de la repetición de la cinta grabada. Lo que hace es transformar la cuestión de la cualidad a una cuestión de cantidad, suponiendo que al mirar la cinta cien veces en vez de veinte, automáticamente mejora la calidad de las observaciones y por lo tanto también el supuesto significado de las acciones presentadas. Pero claro, el interés de Hockings no parece ser entender el significado de las acciones sino sólo describirlas con el fin de poder utilizar esa información en términos didácticos y lo que él llama investigación antropológica.

Para analizar las tomas fílmicas, Timothy y Patsy Asch proponen transcribir los diálogos a papel, es decir transformar y traducir los diferentes signos del idioma oral a signos escritos. La propuesta se basa en la idea de una correspondencia directa entre la cultura oral y la escrita, olvidando algunos factores fundamentales. El primero es el hecho de que el idioma es una praxis social y como tal cumple diferentes funciones en la comunicación oral que en la escrita. Como Derrida (1996) lo hace notar, en el idioma oral existen distancias entre los signos, dadas por las puntuaciones y los intervalos tanto entre las palabras como entre las frases haciendo así, la relación signifiant/signifié (expresión/contenido) distinta en la comunicación oral que en la escrita. Cohan & Shires (1996) Entre otros, nos recuerda que, el idioma (tanto oral como escrito) no transcribe significados sino que los simboliza. Así entonces, el simbolismo social de las pausas, entonaciones, y las características fonéticas en general (la expresión y su contenido) se pierden en la transcripción a la escritura¹¹. Un segundo factor que también hace notar Derrida, es que el

¹¹ En el análisis de un tipo de discurso, la conversación trasladada a escritura, se usan una serie de signos que tratan de significar por ejemplo las pausas e intervalos, pero

fonologismo es sobre todo una experiencia inmediata tanto para el sujeto que habla como para el que escucha y esta experiencia desaparece en el texto. Siguiendo esta línea de pensamiento podríamos utilizar las funciones de la comunicación utilizadas por Jakobson (1960) para entender parte de esta experiencia.

Para Jakobson la comunicación tiene seis funciones diferentes: la emotiva, la referencial, la poética, la fática, la metalingüística y la conativa. La función emotiva nos dice algo de por ejemplo la clase social a la que pertenece el sujeto, de sus actitudes y de sus sentimientos. La función referencial, como el nombre implica, nos dice algo sobre la veracidad del contenido de la comunicación. La función poética nos comunica una experiencia estética. La fática es el contacto físico y emocional entre los comunicantes. La metalingüística nos indica el contexto en el que debemos interpretar el mensaje y la conativa nos dice algo sobre el efecto de la comunicación en el que la recibe. Dependiendo del tipo de comunicación, una de las funciones se hace más relevante que la otra, pero esto no significa que las menos pronunciadas desaparezcan. Si aceptamos estas funciones como presentes en el proceso de comunicación, se nos presentan varios problemas, no sólo en la transcripción de la palabra oral a la escrita sino también en el uso de tomas cinematográficas para ser analizadas más tarde, tal y como lo propone Hockings entre otros¹². El problema se puede ver a dos niveles. A nivel del texto y a nivel de la recepción. Como hemos visto más arriba, el texto escrito pierde una serie de connotaciones simbólicas en la transcripción de los fonemas. Si consideramos ahora la comunicación como un proceso de interacción social, con las funciones descritas más arriba, podemos reflexionar sobre qué sucede cuando consideramos la filmación de secuencias como documentos de una realidad social. La experiencia que tenemos como observadores participantes y como realizadores de filme en el proceso de investigación no cae fuera de las funciones de la comunicación sino que son una parte de ella. Como observadores y realizadores de filme podemos experimentar el significado de las funciones de la comunicación para el grupo estudiado, al mismo tiempo que experimentamos las mismas funciones en nuestra propia relación con el grupo con que nos relacionamos y estudiamos. Es el conjunto de todas esas funciones lo que hace que interpretemos aquello que vemos, escuchamos, sentimos y vivimos de una manera o de otra. Para poder representar las praxis sociales de las que hemos sido testigos y hemos vivido, no basta entonces con realizar tomas fílmicas sino que necesitamos de todos los elementos técnicos y dramáticos que nos da el cine para acercarnos a la realidad

naturalmente que la correspondencia entre significante y significado no es nunca la misma que en una situación real.

¹² Esta forma de pensar sobre el fin del filme antropológico viene de las primeras experiencias que hace Margaret Mead en la década de los 40.

vivida. Así como gran parte de las funciones más relevantes de la comunicación pierden valor al ser trasladadas a cifras, por ejemplo, lo mismo ocurre cuando nos conformamos con la filmación de secuencias. Una sola secuencia de filmación no puede nunca transmitir los aspectos estéticos, pháticos, emotivos, referenciales, metalingüísticos o connotivos de una praxis social. La única forma de captar esas dimensiones y poder acercarnos a algo que nos recuerde una experiencia inmediata es a través de un filme, definido en los términos que lo hemos hecho en el primer capítulo. Ver la comunicación sólo en términos de transmisión de información, ya sea desde los sujetos estudiados al investigador o del investigador a su público, supone concentrarse en la función referencial de la comunicación y no tomar en cuenta las otras dimensiones de la comunicación, dimensiones que nos permiten acercarnos a la idea de la experiencia corporal.

En el proceso de recepción del filme nos encontramos además con otros problemas, ya bien conocidos entre los teóricos de la comunicación. Desde el punto de vista físico-material de la cinta grabada, la grabación en VHS, por ejemplo, no contiene más de 143.664 pixel / área, comparado con el equivalente a 9.739.584 que contiene un filme de 35 mm¹³. En la práctica esto significa que tanto los matices como los detalles de la información se pierden o desaparecen, lo que naturalmente tiene consecuencias a varios niveles, no menos a nivel de la función referencial de la comunicación.

Desde una perspectiva sociocultural, tanto el texto como el público son producto de una estructura de lenguaje, de una ideología, de una cultura y de un sistema institucional y por lo tanto el texto y el público reflejan en parte esos sistemas (ver por ejemplo Hall, 1982). Esto significa que el filme etnográfico (y cualquier texto escrito) tiene huellas de las estructuras cognitivas y de los sistemas de pensamiento característicos de la sociedad que lo produce, y el espectador lo interpreta de acuerdo a las estructuras cognitivas y sistemas de pensamiento de la cual ellos son parte. A nivel psicosocial, el proceso de interpretación por parte del público está también influenciado por las necesidades y los deseos de conocer, el goce de la socophilia (del mirar), del entretenimiento, etc y no menos importante por el contexto de recepción. Ya a comienzos de los 70 razonaba Stuart Hall (1973, 1980) sobre los problemas de codificación y decodificación de mensajes en un texto, problematizando implícitamente la idea de la comunicación como transmisión de información. En el proceso de codificación estamos influenciados por las estructuras de la sociedad y en parte reflejamos esas estructuras, al mismo tiempo que construimos un nuevo texto utilizando consciente o inconscientemente elementos normativos en él. Los límites entre las dimensiones descriptivas y normativas no siempre son claros y no hay forma de escaparnos a la función ideológica de la segunda. Lo único que podemos hacer

¹³ 35 mm filme no se mide en pixels. Mitch Mitchell de Moving Picture Company, London ha calculado el equivalente.

es tratar de ser honestos y dejar claro que lo que producimos es nuestra visión de los hechos. O como Rouch en una ocasión dijo respecto a los sujetos que filmaba: "El filme es la única manera que yo tengo de mostrarle al otro la forma en que yo lo veo" (Rouch,1974:43)

Como ya muchos autores han hecho notar (empezando por Saussure), y como hemos visto más arriba, el lenguaje no es sólo un instrumento para transmitir información sino también (Hall,1982; Fabian,1992) una forma de práctica social y un complejo político-ideológico que envuelve relaciones de poder. De la misma manera, el filme también cuenta con esas dimensiones.

Cuando el realizador de filme trata únicamente de observar con su cámara (y no participar ni entrevistar por ejemplo) con el pretexto de no guiar a los sujetos filmados hacia determinados temas o actitudes, lo que realmente hace es impedir a estos mismos sujetos el poder dar sus propias interpretaciones y comunicar sus propios pensamientos. Las buenas intenciones del realizador de filme se convierten en su peor enemigo, resultando en una forma de etnocentrismo y paternalismo. Así pues, el realizador del filme mira a los sujetos que estudia como si fueran pececillos dentro de un acuario, separados de él por gruesos vidrios. De esta forma el realizador más tarde determina lo más importante a representar y el significado que se puede dar a los comportamientos de dichos animalitos. Esta forma de acercamiento (?) a la realidad, tal y como otros hacen notar Nichols (1991) y Preloran (1987), también incentiva el voyeurism (el goce del mirar sin ser visto) y con ello la separación entre cuerpo, intelecto y alma. Utilizando el razonamiento de Thomas J Csordas (1999:182), podemos decir que mientras el cuerpo, los pececillos, son una cuestión biológica, la incorporación (embodiment) es un campo indeterminado por experiencias perceptuales, formas de presencia y involucramiento con el mundo. La cámara que sólo observa nos muestra el cuerpo pero no la encarnación (en el sentido incorporación).

Para poder captar esa encarnación debemos dejar de lado la idea de la comunicación como transporte de información de un productor a un receptor (sujeto-investigador-público) y verla en cambio como una praxis social donde la relación entre sujeto-investigador/ filmador es en ambas direcciones.

Preloran (1987) sugiere que mientras más profunda sea la relación emocional del realizador del filme con los sujetos filmados, mayor significado adquiere los filmes y mayor es el impacto emocional que nos produce como espectadores. Preloran comparte con el lector su experiencia como filmador, de la misma manera que parece hacerlo con los sujetos del filme. Para Preloran un filme tiene siempre consecuencias políticas en términos de favorecer una forma de ver en vez de otra, y en este sentido toma una

responsabilidad ética. Él ve su trabajo como una forma de prestar una voz a los sujetos que filma, el trabajo que él hace es un trabajo para ellos. Los filmes son utilizados para conseguir mejoras en sus vidas (a través de hacer público una problemática). Le interesa mostrar lo común al ser humano y de esta manera facilitar la comprensión y el entendimiento entre diferentes grupos. Esto no significa que no muestre también las diferencias, pero las diferencias muestran la riqueza de diferentes grupos culturales en vez del Otro. Para Preloran el rol del realizador de filmes, más que mostrar la realidad material de la cultura de una forma mecánica, es el de revelar el sentido y el significado que diferentes acciones y rituales tienen para los sujetos de la cultura estudiada. El cómo hacerlo tiene que ver tanto con el proceso de investigación y filmación como con el proceso de expresión y contacto con el público. Estos procesos, de investigación, producción, expresión y recepción, no son vistos como independientes el uno del otro sino íntimamente relacionados entre sí.

Cuando Preloran nos cuenta su método de trabajo en la primera fase del proceso, no podemos dejar de observar el respeto con que trata a los sujetos con los que se relaciona. No parecen ser entrevistas comunes las que hace sino más conversaciones entre amigos y confidentes. Durante largos y periódicos períodos casi siempre graba casi monólogos donde las personas con las que se relaciona reflexionan sobre sus vidas, y dan a conocer sus "problemas, gustos y disgustos, puntos de vistas e idiosincrasias" (ibid: 471). Su interés está en la totalidad de la persona, no sólo en el mundo material que la rodea. Muchos antropólogos se interesan más en el *cómo* que en el *porqué* transformando así a los sujetos en objetos y violando su privacidad. Lo importante es lo que sienten, el "alma", como consecuencia de las vidas que llevan, nos dice Preloran. Para poder entender sus sentimientos y su filosofía de la vida es necesario hacerse digno de sus confianza y ello necesita tiempo, honestidad e interés genuino. "Hablamos de lo que ellos quieren hablar, de lo que es importante para ellos...." (ibid: 473). Tome el tiempo que tome. Preloran no los interrumpe o molesta nunca en los quehaceres de cada día ni tampoco se queda demasiado tiempo en cada visita, concientemente para no ser tratado justamente como *visita*. En este sentido se diferencia de las recomendaciones encontradas en la lectura de los métodos etnográficos que plantean la necesidad de convivir durante meses. Preloran también nos dice que en el trabajo de campo trata de hacerse "invisible", pero su invisibilidad no tiene nada que ver con la idea de poder filmar "objetivamente", ya que al mismo tiempo hace notar que el filmador al mismo tiempo que filma debe estar editando las tomas en su cabeza. La invisibilidad de la cual nos habla tiene que ver con la disminución de su ego. El proceso de filmación no es para él un proceso donde *nosotros* filmamos a *ellos*, sino una parte de la vida de él mismo: " El hecho real, la realización del filme, pasa a ser parte de mi vida, el compartir una experiencia con las personas. El producto final es entonces tanto parte de sus vidas como de la mía, es tanto un proceso como un fin en sí mismo" (ibid: 474)....."A través de años documentando la condición

humana he adquirido un entendimiento de la naturaleza humana, porque los sujetos estudiados son realmente yo mismo..." (ibid:479).

Mientras en el proceso de investigación y de grabación de los monólogos la relación realizador de filme-sujeto es íntima y se guía por los temas tomados por los sujetos, en el proceso de edición y montaje utiliza este realizador de filme, como él dice, de sus sensibilidades estéticas y transforma las tomas filmadas y los monólogos grabados en una forma de arte. En esta etapa del proceso toma distancia de su material de trabajo y lo transforma en un filme que se dirige a una audiencia de manera que ésta pueda sentir empatía intelectual y emocional con los sujetos filmados.

También Rouch, Gardner y David MacDougall (entre otros) se han interesado en tratar de entender la dimensión subjetiva de la realidad cuando tratan de expresar las emociones, deseos, percepciones y los significados personales de las acciones de los sujetos que filman. MacDougall plantea que este interés por la dimensión subjetiva de la realidad es un interés nuevo en la antropología y que para que el público pueda entender esta dimensión es necesario utilizar nuevas formas de expresión. Estas nuevas formas de expresión son formas que podemos pedir prestadas del cine de ficción con su posibilidad de construcción de significados a través de diferentes códigos fotográficos y cinematográficos. Las características de estas formas llevan al mismo tiempo a que el público descubra, a través de su interpretación, elementos y significados en el texto que no necesariamente ha sido la intención del realizador del filme, pero MacDougall no ve esto como problema sino como una fantástica posibilidad. De la misma manera que las interpretaciones que hacemos de la realidad social no sólo tienen que ver con lo que vemos sino también con cómo procesamos y construimos esa realidad, cuando miramos un filme, tanto de ficción como etnográfico/ documental, la experiencia que hacemos tiene que ver con la manera en que incorporamos lo que vemos en nuestras mentes y cuerpos.

Cuando hacedores de filme como Preloran, Rouch y MacDougall se interesan en esas dimensiones de la comunicación, lo que hacen es exponer las funciones de la comunicación que Jakobson nos presenta fuera de la referencial, es decir la emotiva, la poética, la fáctica, la metalingüística y la conativa.

Jakobson (que era lingüista) es considerado como el teórico de la comunicación que combina el viejo modelo de la comunicación como transmisión de información con la nueva escuela semiótica. Esta nueva escuela semiótica comienza a interesarse en cómo se construyen significados a través de la utilización de signos y códigos reconociendo la relación arbitraria y compleja entre forma y contenido y/ o entre signo y referente¹⁴.

¹⁴ La semiótica también ha sido utilizada, no como teoría sino como método, a partir de la errónea idea de una correspondencia entre forma y contenido (signifier/signified) o entre

Para explicar la relación entre la realidad manifiesta y la "subjética" (lo que no tiene nada que ver con objetividad /falta de objetividad, MacDougall utiliza conceptos prestados de Bertrand Russell (1912) y Gilles Deleuze (1986). Russell hace una diferencia entre el conocimiento adquirido a través de la propia experiencia y el conocimiento adquirido a través de una descripción. La misma idea la encontramos más tarde en los escritos de filósofos como Allan Janik (1991) cuando habla del significado de la experiencia y Bengt Molander (1993) cuando hace una diferencia entre conocimiento *sobre* algo y conocimiento *de orientación*¹⁵. La idea básica en esta distinción es la aceptación de una realidad compleja, donde el significado de su totalidad es mayor que la suma de sus partes. La realidad social se compone de una dimensión manifiesta y de una latente y ambas son necesarias para entender su significado.

También Deleuze pone de manifiesto tres aspectos relacionados con las tomas cinematográficas que nos pueden servir para entender esta forma de acercamiento a la realidad. La percepción, la acción y la expresión de la imagen, donde cada uno de esos aspectos depende del que lo precede. MacDougall relaciona estos aspectos de la relación imagen-espectador a las categorías Lévi-Strauss/ Philippe Decola cuando hablan de la diferencia entre conocimiento descriptivo (etnografía), conocimiento relacional/ estructural (etnología) y conocimiento explicativo y teórico (antropología)¹⁶. MacDougall plantea que en las definiciones de Lévi-Strauss/ Decola falta un tipo de conocimiento, el conocimiento afectivo, el dado por la experiencia. Los aspectos tomados por Deleuzes explicarían la función de este tipo de conocimiento. Mientras por un lado el proceso de edición y montaje servirían para exponer el conocimiento explicativo y teórico, por otro lado lo que vemos y para qué sirve lo que vemos (percepción y acción), más el espacio / adjetivo formado entre la percepción y la acción nos daría la posibilidad de obtener el conocimiento dado por la experiencia¹

"But the interval (in the relation between perception-image and action-image) is not merely defined by the specialisation of the two limit-facets, perceptive and active. There is in-between. Affection is what occupies the interval, what occupies it without filling it in or filling it up. It surges in the centre of indetermination, that is to say in the subject,

signo y referente. Desgraciadamente esta utilización de la semiótica también se ha hecho presente en la literatura sobre cine etnográfico. MacDougall pone como ejemplo los escritos de Jay Ruby y de Sol Worth los que implícitamente critica.

¹⁵ En todas estas formas de pensamiento se ve la influencia de Williams James.

¹⁶ Estas definiciones han sido cuestionadas hoy día. Charlotte Aull Davies (1999) por ejemplo plantea que una etnografía también debe usar de razonamientos teóricos y de explicaciones.

between a perception which is troubling in certain respects and a hesitant action. It is a coincidence of subject and object, or the way in which the subject perceives itself, or rather experiences itself or feels itself 'from the inside' ¹⁷.

(Deleuze:1986: 65, citado en MacDougall,1998)

La idea del conocimiento dado por la experiencia definida por Deleuze/ MacDougall no se basa en una cuestión de recolección de datos como en las teorías empiristas y positivistas o como una sola cuestión de percepción. Inspirado en la fenomenología, tanto de Husserl como de Heidegger, MacDougall busca no sólo el significado (semiótico) del objeto que vemos sino también su sentido. Los objetos que vemos contienen siempre algo que no es posible percibir con nuestros sentidos sino sólo a través del método fenomenológico, mediante la búsqueda de su significado ontológico ¹⁸

MacDougall ve la posibilidad de alcanzar esta experiencia a través del uso de la narrativa en la descripción de distintas relaciones interpersonales o individuo-cultura, y para él, esto es más importante que la descripción detallada de estructuras materiales. Muchas de las instituciones culturales y sus productos como por ejemplo los ritos, no sólo deben ser entendidos como formas de comunicar mensajes sociales, sino como un acto que tiene sentido por sí mismo. Su sentido está en la misma presentación (MacDougall, 1998:79-81), quizás en ese espacio / adjetivo del que nos habla Deleuze.

La diferencia del concepto de sentido y significación en términos fenomenológicos, respectivamente semióticos también es tocada por Derrida(1996:209-224). El sentido en términos fenomenológicos, visto por Derrida como una característica prelingüística, presemiótica, o en el vocabulario de Husserl preexpresiva, es algo que se hace consciente a través de una percepción intuitiva. La significación, por el contrario, sólo se da a través de su expresión en la lengua y en el texto en general ¹⁹. Pero en cada dicho y en cada expresión coexisten según Derrida, tanto actitudes críticas como presupuestos metafísicos.

¹⁷ El uso del concepto de acción en Deleuze puede relacionarse al concepto de "Don" empleado por Heidegger, es decir, la característica de un objeto que nos permite entender su uso. Su usanza.

¹⁸ Cuando utilizo el concepto de ontología lo uso en los términos de Heidegger, es decir, como el entendimiento del significado-sentido del Ser. Este significado-sentido es posible entenderlo a través de la unidad cuerpo-mente.

¹⁹ Uso el concepto de texto en el sentido postmoderno de la palabra, es decir todo lo que se puede interpretar.

Si vemos el filme, tanto en relación con el proceso de producción como de recepción en términos de interacción con los sujetos que filmamos y con el público que más tarde verá nuestro filme, se convierte éste en un proceso de comunicación tanto desde los sujetos hacia el realizador como del realizador hacia los sujetos, y desde los sujetos / realizador (no porque hayan sido los sujetos mismos los que necesariamente hayan tenido la cámara en sus manos sino porque el producto ha sido una consecuencia de la interacción entre los dos) hacia el público como del público al realizador/ sujetos. En este proceso de interacción, se forman entonces, por un lado, significados semióticos (connotaciones, mitologías, ideologías) dados por los objetos y sujetos expresados en términos paradigmáticos y sintagmáticos, y las interpretaciones del público y por otro lado también significados fenomenológicos, en tanto y cuando el investigador / realizador del filme se confronta con el grupo con que interactúa como cuando el público experimenta los objetos y sujetos a través de la narrativa y los elementos técnicos-dramatúrgicos del filme. Estos procesos no son sólo de observación sino también de participación física, sensorial, emocional, intelectual y experiencia fenomenológica.

CAPÍTULO TERCERO

Palabra contra imagen

En el año 2002, hasta donde yo conozco, todavía no se aceptan investigaciones científicas en forma de imágenes móviles (film), si no es sólo para ilustrar lo que afirma la palabra. El origen de la primacía de la palabra sobre las imágenes las podemos localizar históricamente, 1. en las ideas religiosas que dan origen al cristianismo y al Islam, 2. en el desarrollo de la filosofía desde el mundo helénico, las ideas de la ilustración y su influencia en las teorías del conocimiento y en la metodología científica 3. en el invento y significado de las máquinas impresoras a finales del 1400, 4. en el desarrollo relativamente tardío (con relación a la imprenta) del cine y la televisión (comienzos del 1900 respectivamente la década de los 50-60) y la forma de cultura a la que se los relaciona y 5. en la necesidad académica de defender su propia existencia y las relaciones de poder.

A través de la literatura existente, hemos aprendido que el origen de nuestra civilización occidental consiste en una mezcla de la tradición judía (como se desarrolla más tarde en el cristianismo y en el Islam) y griega. La autoridad de la palabra es fundamental en la religión judía, en la cristiana y en el Islam. Como von Wright (1993) nos recuerda, lo que el Torah es para los judíos, la Biblia es para el cristiano y el Koran es para el musulmán. En el evangelio según San Juan (1:1) leemos: *En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios. La palabra de Dios.* Y cuando Moisés recibe los diez mandamientos (Éxodo, 20: 4) escucha: *No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra.* Dos citas elegidas por Postman y Paglia (1995) como punto de partida para discutir el rol de la televisión.

La palabra y la imagen. La palabra como transmisora de la verdad. O como lo expresa Neil Postman (1995:295): La palabra escrita como el símbolo perfecto de otro sistema de símbolo (la palabra oral), doblemente alejada de la realidad, perfecta para describir un Dios abstracto, también fuera de la realidad terrenal. Dios habla a Moisés y Moisés le habla a su pueblo. La relación inmediata con Dios a través de la imagen no es permitida.

Para Platón (427-347 a.c.), el padre de la metafísica occidental, sólo era posible obtener conocimiento a través del mundo de las ideas, que a su vez era posible alcanzar gracias a una actividad intelectual basada en la razón. El mundo visible sólo era un reflejo difuso

de esas ideas y las imágenes -la pintura, la escultura- sólo copias de esos reflejos, imitaciones de imitaciones. El concepto de idea en el razonamiento de Platón tiene que ver con la esencia de un conjunto de objetos y no es clara la relación entre idea y palabra en este razonamiento. Platón critica tanto las imágenes como la poesía, es decir el uso de expresiones artísticas - a través de imágenes o de la palabra- para acercarse a la realidad. La actividad intelectual es vista como opuesta a la creación artística, donde la primera nos permite acercarnos al conocimiento, a lo absoluto, estable y verdadero (las ideas divinas, la idea de Dios) mientras lo segundo no sólo no nos dice nada de la verdad absoluta sino que además apela a nuestros instintos corporales y animales. La razón y el intelecto nos permiten descubrir el orden de las cosas, descubrir las leyes lógicas que gobiernan su existencia, mientras que las imágenes y la creación artística en general confunde nuestro intelecto cuando insinúa la existencia de contradicciones. La razón y el intelecto nos da paz mientras que el producto de la creación artística produce caos. (Kearney, 1988; Nordin, 1995; Platon Laws, Republica., Skiagraphia. Pollit,1982:140)

Interesante en este contexto es la creación artística simultánea a Platón que conocemos de los griegos. J.J Pollitt (1982) reconoce el significado de las ideas de Platón - su conservatismo y su crítica a la mimesis y al uso de la perspectiva para dar la ilusión de profundidad, pero plantea que las ideas de Platón tuvieron poca influencia en la práctica artística griega. Si esto es cierto, y como la historia parece decirnos, hace todavía más interesante el hecho que sea el mundo de las ideas (relacionadas a la idea de lo Divino como en Platón o a la idea del humanismo como en Descartes) el que a través de la historia ha ocupado el lugar privilegiado como forma de acercamiento a la realidad.

En distintas variaciones, las ideas fundamentales del razonamiento de Platón, la separación de la razón y los sentimientos, del espíritu y el cuerpo, las encontramos más tarde en los escritos de Descartes (1596-1650) y Kant (1724-1804) sólo para nombrar dos de los pilares de la filosofía moderna. Descartes rompe con la idea de la verdad localizada en la relación entre el intelecto y la idea de Dios (Platón) y la ubica en el pensamiento del mismo sujeto. La línea demarcatoria entre alma y cuerpo es acentuada, considerando la razón como la primera fuente de acercamiento al conocimiento. A través del uso de la razón podemos acercarnos a la realidad, ya sea ésta una realidad material o ética. Nuestras pasiones, emociones y sentimientos deben ponerse bajo el control de la voluntad (Nordin, 1995). La imagen y el proceso de imaginación (imágenes mentales) son considerados parte de la experiencia sensorial y son una amenaza para la actividad intelectual (Kearney,1988).

Kant separa el conocimiento de la moral y del arte, o como G.H von Wright nos dice, la verdad, de la bondad y del arte. Mientras que el conocimiento se supone que se relaciona con datos reales y puede ser alcanzado a través de la razón, la moral y el arte están

supuestamente relacionados con valores. Con la separación de estas tres esferas, también se separa la idea de los "hechos reales" de los "valores" emitidos sobre esos hechos. Para usar las palabra de von Wright, se separa el "es" del "debería" (von Wright,1993). Kant nos dice que debemos confiar en la razón, que a través de ella podemos estudiar la naturaleza y emitir juicios. Los sentimientos nos permiten hacer uso de la imaginación y crear arte, pero no debemos olvidar la línea demarcatoria entre estas esferas (Kearney,1988).

La línea demarcatoria que encontramos en esos pensadores a través de la historia, la línea entre intelecto y cuerpo, es también una línea demarcatoria entre, por un lado, la razón (el intelecto) y por otro lado todo tipo de percepción relacionado con los sentidos (el cuerpo). Los procesos psicológicos de percepción visual, el oler aromas, el sentir del tacto, el escuchar sonidos y el degustar sabores no son considerados suficientemente finos ni seguros como forma de conocimiento. Lo mismo que los sentimientos, y al contrario de la supuesta objetividad de la razón, las percepciones corporales son consideradas subjetivas, nada en lo que se pueda confiar.

El papel que se le ha dado a la vista cumple un rol importante. La tradición empírica que caracteriza la filosofía analítica occidental, filosofía dominante en el 1900, se interesa por el conocimiento que podemos obtener a través de la *observación*, pero no es el proceso psicológico de percepción visual lo que le interesa sino la forma de descripción verbal del conocimiento *cognitivo*, y la posibilidad de verificar o falsificar las afirmaciones que se hagan sobre un hecho u objeto. En otras palabras, no es la experiencia visual - en términos del valor o el significado de esta experiencia- lo que les interesa sino la posible correspondencia de una afirmación con la realidad.

El dualismo en la filosofía analítica occidental, ha sido en parte cuestionada tanto por otras orientaciones filosóficas, por ejemplo las ideas desarrolladas por la hermenéutica existencial, como también por las teorías feministas sobre la filosofía de las ciencias (ver por ejemplo Flax, 1983, Jaggar,1990). La crítica puede resumirse en la idea de que estos dualismos - mente/ cuerpo, razón/ sentimiento, objetivo / subjetivo- no son capaces de captar la complejidad de la experiencia humana y que es necesario romper con ellos para poder entender la forma de funcionamiento del conocimiento.

También existe una crítica a la crítica feminista (ver por ejemplo Hallberg, 1992) que afirma que la idea de la existencia de una ciencia puramente racional y objetiva ya prácticamente no existe y que es cuestionable el hecho de que la filosofía de las ciencias tengan un gran significado para el desarrollo de las ciencias (Hallberg, 1992: 173-174).

Desgraciadamente no es ésta una conclusión a la que me es posible llegar, leyendo la crítica que algunos antropólogos visuales le hacen a sus colegas que se han atrevido a

cuestionar en la práctica, en la forma de filmación y montaje de un film, la dualidad de esos conceptos.

Imaginación, sentimiento y cuerpo

Tratando de entender las razones de por qué ha habido una resistencia a la imagen en la antropología e inspirado en Barthes (1977) y Grice (1975), MacDougall (1998) razona sobre la capacidad polisémica de la imagen, su capacidad seductiva y su posibilidad de captar lo transcultural. Yo agregaría que esta resistencia no es sólo a la imagen sino a la imaginación.

Una de las críticas que se le ha hecho al film performativo- estético es la casi ausencia de explicaciones verbales que indiquen al espectador el significado de las imágenes. Lo que se pide no es la utilización de cualquier tipo de lenguaje, sino de un lenguaje supuestamente no contaminado por sentimientos o subjetividades.

El rechazo no es a la imagen visual en sí, sino a la imaginación, ya sea provocada por la utilización de formas poéticas, artísticas, códigos fotográficos o cinematográficos que nos incentivan a sentir con el cuerpo. Es un miedo a despertar la imaginación y los sentimientos, es una necesidad de control de la imaginación del espectador. Dentro de las ideologías culturales dominantes en nuestra sociedad está la idea de que a través del empirismo, definido como observaciones de datos supuestamente no contaminadas por nuestra subjetividad, podemos conocer la realidad (Abercrombie, Hill & Turner, 1980). Este supuesto no sólo exige la utilización de un vocabulario que connote objetividad sino también rechaza todo tipo de reflexión filosófica y en consecuencia también toda forma que incentive esa reflexión. El lector y el espectador deben ser controlados con el uso de una palabra que no permitan interpretaciones polisémicas ni den lugar a algo tan poco controlable como es el sentir del cuerpo.

El control de la información y la limitación de interpretaciones por parte del lector / espectador es también una traba para las reflexiones sobre el método. El empirismo y la palabra ("científica") tienden a aceptarse como principios naturales y no como posibilidades de conocimiento.

Otro aspecto de la problemática palabra-imagen es la cuestión de la transculturalidad. Al contrario de lo cultural específico, característico de la palabra, la transculturalidad de la imagen, es decir, el hecho de que la imagen nos transmita características humanas, independientemente de la cultura, también incentiva nuestra imaginación y, como MacDougall hace notar, amenaza el discurso antropológico que, por definición, trata de encontrar diferencias entre las culturas (MacDougall, 1998; Grice, 1975). A través de la imagen podemos reconocer expresiones corporales de felicidad, sufrimiento, dolor,

alegría, sentimientos humanos comunes a diferentes grupos. No es difícil entender el rechazo de la antropología a un medio que cuestiona su propia existencia y razón de ser.

La Fe de la antropología en la palabra

Una de las cuestiones que llaman más la atención en la crítica de algunos antropólogos al uso de la imagen y del film antropológico / etnográfico, es el supuesto latente que los problemas que se le atribuyen a la imagen y al film, son problemas específicos de esos medios visuales y no de la antropología escrita.

MacDougall (1998:126) se pregunta por ejemplo si el film *The Hunters* (1958) de John Marshall realmente da una visión real de la praxis de la caza en el grupo cultural que el film representa, *ya que el film fue hecho por montaje de diferentes tomas o filmes más cortos*. O si el espectador puede confiar en que los pensamientos que se le atribuyen a los sujetos en el film *Dead Birds* (1963) de Robert Gardner *realmente son* los pensamientos de esos sujetos.

Ruby (2000:100) cita a Heider (1976:67) cuando éste constata que "La mayor cantidad de secuencias de batallas en *Dead Birds* son construidas *juntando diferentes tomas filmicas* de diferentes batallas en diferentes lugares". Y luego: "Todo el sonido usado en *Dead Birds es sincronizado a posteriori*" (ibid:70). Ruby (ibid:90) también cita a Calder-Marshall y Van Dongen cuando ellos critican a Flaherty por haber re-construido la cultura Inuita en *Nannok*. Peter Loizos (1992:53) reflexiona sobre una parte del film *Disappearing World* llamado *The Meo*, dirigido por Brian Moser y editado por Dai Vaughan (1972) donde se muestra un funeral mientras se escucha (interpretado) el lamento de un soldado llorando. Loizos hace notar que hay preguntas etnográficas que el film no contesta, como por ejemplo si el lamento escuchado es algo único o es un tipo de lamento común en ese tipo de situación, o si el lamento es normalmente un acto público o acostumbra a ser más privado. Kirstin Hastrup (1992:19) ve como problema intrínseco a la representación visual la reificación²⁰ de las diferencias culturales y por lo tanto la diferencia entre "nosotros" y "ellos". Christopher Pinney (1992: 26-47) utiliza las reflexiones de Laura Mulvey sobre la objetivización de la mujer por la mirada de la cámara para sacar por conclusión que la toma fotográfica en sí objetiviza los sujetos filmados. Terence Wright (1992: 274) se queja de que la etnografía televisada da muy poco lugar a análisis, que el realismo clásico parece ser usado como pretexto para mostrar

²⁰ Reificación: Del inglés, reification: Función ideológica que consiste en presentar algo como natural cuando en la realidad es producto de una cultura determinada en un tiempo determinado.

imágenes espectaculares y que los filmes a veces son editados para crear escenas de drama (ibid:278).

La lista podría hacerse mucho más larga. Pero resumiendo: No podemos saber si lo que se muestra es verdadero ya que las escenas son producto de tomas fílmicas hechas en distintos lugares; no podemos saber si lo que se dice de la forma de pensar de los sujetos filmados corresponde a la realidad o es una especulación del director, no podemos tener una visión de la realidad cuando el sonido utilizado no es sincrónico, no podemos confiar en lo que vemos cuando el director le ha pedido a los sujetos filmados actuar delante de la cámara, no podemos tener una visión de la realidad cuando no sabemos si lo que vemos son hechos aislados o pautas culturales, la mirada de la cámara reifica y fetichiza los sujetos, la posibilidad de análisis de la imagen móvil es poca, las imágenes mostradas se eligen para atraer al público y los filmes se editan creando dramas con el mismo objetivo. No es mi intención defender el filme documental contra esas acusaciones. Son todas ciertas, esos problemas existen. Pero no son como parece pensarse problemas intrínsecos a la imagen móvil o a la fotografía sino que son problemas de todo tipo de investigación y forma de presentación etnográfica. Así como en el film utilizamos el montaje, en el texto escrito organizamos nuestro material de manera que el lector pueda seguir nuestro razonamiento, y para esto utilizamos sintagmas que raramente siguen un orden cronológico. Tampoco nos conformamos con repetir lo que nuestros informadores nos cuentan de sus vidas, sino que nos preguntamos por qué nos dicen lo que nos dicen, qué significado tienen sus frases, su idioma corporal y sus quehaceres. De la misma manera que en el filme por ejemplo utilizamos sonidos no diagéticos²¹ para hacer entender algo al espectador, utilizamos en el texto metáforas, una sintaxis determinada, elegimos algunas palabras y no otras, disfemismos y eufemismos y otras tropos retóricos para obtener el mismo efecto. Cuando en un filme pedimos a los sujetos que nos muestren /actúen como cuando acostumbran a hacer algo, en el texto escribimos lo que esos sujetos nos han contado sobre sus quehaceres. Ni en el filme ni en el texto escrito podemos saber si lo que vemos o leemos son acciones únicas o de la práctica del grupo, además de la dificultad de poder definir lo que es único y lo que es común. Así como la cámara puede reificar al sujeto, la palabra también puede hacerlo. Este es un problema general a toda expresión simbólica, tanto la visual como la del lenguaje escrito o hablado. La idea de que la posibilidad de análisis es menor en la etnografía televisada que en la etnografía escrita es interesante. El film es criticado por no dar lugar a análisis (verbal) pero si el director trata de dar un análisis a través del montaje es acusado de manipulación. Finalmente quedan las críticas de la utilización de imágenes (espectaculares) y de contar la historia en forma de drama para atraer al público. En un texto no elegimos imágenes pero si las escenas que consideramos importantes, llamativas o simplemente distintas a lo que estamos

²¹ No diagético: que no pertenece a las imágenes mostradas.

acostumbrados a ver y tratamos de presentarlas de forma que el lector entienda el significado fantástico que pensamos que tienen. La crítica a la imagen se hace más interesante por el mismo hecho de hacerse que por lo que contiene.

Posibilidades y limitaciones

Las posibilidades y las limitaciones, por un lado, de la imagen, y por otro, de la palabra, se acostumbran a discutir desde diferentes puntos de vista. A veces la discusión ha sido cuál es el *mejor* medio de comunicación, la palabra o la imagen, a veces *que tipo* de conocimiento comunican cada una de ellas. En ambos casos la discusión parte de una concepción dualista de la imagen y la palabra. Otra forma de acercarse a esta problemática es analizando los razonamientos desde el punto de vista de la teoría de las ciencias. Los argumentos que se dan para la utilización de la palabra o de la imagen se basan en supuestos de lo que es o debería ser la ciencia, y esto tiene como consecuencia que un mismo hecho a veces se considere positivo y a veces negativo. Otro supuesto para la argumentación a favor o en contra de la imagen es la idea de un espectador homogéneo para el cual la palabra le abre ciertas posibilidades y la imagen otras.

Un argumento *a favor* de la imagen, es la idea de que las fotografías son *documentos visuales* de la realidad. Naturalmente que esta idea es una concepción inocente de la representatividad que confunde, utilizando el razonamiento de Bill Nichols (1991), las características icónicas de la fotografía con su capacidad de representar la realidad histórica. Una cosa es que lo que la cámara captó en un momento determinado, pero otra cosa es el significado sociocultural e histórico de la imagen captada. La concepción de la imagen como documento de la realidad se basa por una parte en supuestos objetivistas de lo que en la literatura se acostumbra a referir como la creencia de la existencia de una realidad "ahí afuera", independientemente de nuestra interpretación y por otra parte en un desconocimiento sobre la semiótica de la imagen. El origen de la idea de la realidad "ahí afuera" ya lo hemos tocado en las páginas anteriores y la cuestión de la semiótica de la imagen la toco en conjunto con diferentes ejemplos a través de este capítulo.

Otros argumentos, esta vez a favor de la palabra y en contra de la imagen es que sólo la palabra es capaz de conceptuar, de transmitir ideas abstractas. Si definimos el conceptuar como una idea expresada en palabras es entonces por definición una praxis lingüística. Pero si definimos el conceptuar como una idea producto del entendimiento, la situación es más complicada. El documental etnográfico *Cortile Casino*, (1991) se basa en otro documental del mismo nombre, producido en 1961. Los productores de la versión del año 61, son Robert Young y Michael Roemer. La producción del 91 es de Robert Young,

Andrew Young (el hijo de Robert) y la mujer de Andrew, Susan Todd. El documental del 91 nos da ejemplos escolares de cómo transmitir ideas abstractas y conceptos a través de la imagen. El documental usa escenas del año 61 y del 91 que se intercambian seguidamente. La forma de marcar los años, es un código tradicional cinematográfico, el uso de blanco y negro para la versión original y el uso de colores para la versión actual. No hay ninguna voz ni texto que nos diga qué escenas son del año 1961 y cuáles del año 1991. El concepto de tiempo es evocado a través del blanco / negro. El personaje principal de la segunda versión es Ángela y su familia. Sus hijos, sus nietos, su ex marido, su hermano y su familia. La cámara observa y Ángela parece pensar en voz alta y/o cuenta directamente a la cámara sus recuerdos. La cámara del 61 y del 91 observa a Ángela y a otras mujeres de la familia. Las vemos trabajando. En la casa, lavando, limpiando, dando de comer a los niños, o fuera de la casa haciendo aseo. La cámara también observa a los hombres de la familia. Los vemos arreglándose para salir, jugando a cartas con los amigos, tomando vino, fumando, haciendo nada. Ocasionalmente haciendo trabajos esporádicos como cuando Luigi, el marido de Ángela recoge pedazos de hierro y cobre en los basureros de la calle para poder venderlos o en otra ocasión, en el año 91 cuando vemos a Gildo, el hermano de Ángela vendiendo en un negocio de antigüedades. La idea general es clara. Las mujeres trabajan, los hombres casi nunca. Ángela lo corrobora verbalmente. La corroboración verbal de Ángela no es más que eso. Una corroboración de lo que ya hemos entendido a través de las imágenes. La cámara observa niños trabajando, juntando basura a plena luz del día para poder venderla. Ángela corrobora lo que ya hemos entendido a través de la imagen una vez más: los niños estaban obligados a trabajar y no podían ir a la escuela. La cámara tiene un ángulo de filmación que permite ver a Ángela contra la pared de su casa donde cuelga una imagen de la Virgen María. Vemos también imágenes de Ángela y su familia en la naturaleza y mientras cenan y cantan juntos. Vemos armarios con loza y vasos. Su familia no cuenta con medios económicos satisfactorios, el gusto estético lo relacionamos a una clase de privilegiada, pero es claro que existe una relación familiar muy cercana entre ella y sus hijos. No necesitamos palabras para entender la situación socioeconómica ni el calor de sus relaciones.

Las imágenes de Luigi son espartanas. Lo vemos en su casa de paredes frías, sólo o jugando cartas y tomando vino con otros hombres. La expresión de su cara no es la de Ángela. Es una expresión de derrota y de soledad. Es algo que entendemos antes de que él mismo lo afirme.

En el filme de 1961 vemos una escena donde una amiga de Ángela se casa. La vemos con su vestido largo de novia, en la ceremonia de la iglesia y en el paseo por las calles sucias y pobres del barrio. Entendemos la importancia de la ceremonia religiosa. Nos podemos imaginar lo que esa familia tuvo que dejar de comer para poder comprar el género con el que confeccionó el vestido.

Los ejemplos son muchos. Los productores, el fotógrafo y los que trabajan con el corte del film utilizan ángulos de cámara y escenas que permiten al espectador entender significados abstractos. La pobreza, la religión, la voluntad de las mujeres, el gusto en relación con la clase social, el calor de las relaciones humanas, la soledad.

Que no se mal entienda. Esto no significa que no hayan otras escenas donde el valor de la palabra es único, como cuando Ángela nos cuenta que el marido la maltrataba, que ella tenía miedo de que la fuera a acuchillar. Mi intención es sólo mostrar escenas donde la imagen transmite ideas abstractas.

Naturalmente que un film (así como el texto escrito) también transmite ideas abstractas fuera de la intención del productor. Haciendo un análisis ideológico podemos ver cómo las imágenes (y las palabras) nos transmiten ideas fuera de control del productor.

En un documental de la BBC en Inglaterra, *Män till Salu*(1997)²² se muestra la vida de un prostituto (Joe) en Melbourne. El film está hecho en base a entrevistas con Joe, su mujer, un empleado y algunas de las clientes. Además de las entrevistas, vemos algunos de los encuentros de Joe con las mujeres que compran sus servicios. Las escenas naturalmente que no son espontáneas, ningún cliente aceptaría ser filmado y entrevistado sin saber de antemano que viene un equipo de filme. Probablemente algunas de estas escenas también son construcciones. El tema del film es tanto el hecho mismo de la prostitución masculina como el porqué de la venta y la compra de sexo por las mujeres en Melbourne hoy en día. A un nivel ideológico y latente podemos constatar por ejemplo que los hombres que se prostituyen – contrariamente a como acostumbramos ver a las mujeres prostitutas- son filmados como héroes. Tal y como dijo una vez uno de mis estudiantes, como un James Bond que ha cambiado el maletín con armas sofisticadas por juguetes sexuales y que viaja de un lugar a otro para solucionar problemas, políticos en el caso de James Bond o sexuales en el de Joe. También podemos constatar que a pesar de que son las mujeres las que compran los servicios sexuales, se las filma en actitudes pasivas, esperando a que llegue el activo James Bond. Conceptos como hombre / activo y mujer / pasiva son transmitidos a través de la imagen. El rol del hombre respecto al de la mujer -las normas sociales y las definiciones de "hombre", y "mujer"- en la sociedad llamada desarrollada se corrobora en un documental que quizás ha pretendido mostrar la liberación sexual de la mujer.

²² El nombre en inglés es "What sort of gentleman are you after?". Traducido al español sería "Que tipo de señor le interesa?". La traducción del sueco es "Hombre para la venta".

Otra de las supuestas limitaciones de la imagen es su superficialidad e incapacidad de mostrar significados más profundos, y de confundir simples hechos con eventos socialmente significativos. En su superficialidad la imagen sólo sería capaz de mostrar lo momentáneo pero no lo repetitivo. La crítica viene de Kirsten Hastrup (1992) y se refiere principalmente a la fotografía estática. Hastrup critica a veces la fotografía estática, a veces la móvil en un mismo artículo, no haciendo siempre una diferencia entre ellas. Esto es, desgraciadamente, un error común en las discusiones sobre las posibilidades y las limitaciones de la fotografía y de la imagen móvil del film. En el documental *Cortile Casino*, discutido más arriba, hemos visto cómo la imagen móvil del cine puede mostrar sentidos más profundos. Entre los fotógrafos profesionales, hacedores de cine y expertos en comunicación visual es bien sabido que la producción de un tercer sentido en la fotografía estática es posible de alcanzar a través de códigos fotográficos como el uso de filtros, el ángulo de la cámara, el tipo de lente, la composición de la escena, el tipo de foco, la iluminación, etc. Para el etnógrafo enemigo de la imagen, el uso de esos códigos fotográficos significa una manipulación de la realidad, pero como hemos discutido más arriba, este razonamiento se basa en una concepción ingenua de la objetividad de la palabra. Podemos considerar el uso de códigos fotográficos y cinematográficos como problemas o como posibilidades, del mismo modo que las sintaxis de una frase, la elección de palabras o las connotaciones de cualquier signo verbal.

El confundir simples hechos con eventos socialmente significativos, otra parte de la crítica de Hastrup, se basa en la suposición de que el receptor interpreta la imagen como muestra de una realidad general. Ciertamente puede hacerlo, de la misma manera que puede confundir la interpretación de una observación específica escrita en un texto por la suma de muchas observaciones. Tanto en la representación basada en imágenes como en la representación a base de palabras hay un proceso de elección por parte del productor o autor, y aunque el público/ el lector no siempre va a interpretar el referente en el mismo sentido que lo hizo el productor / autor, éste siempre tiene un grado de control sobre su producción. La relación entre un hecho determinado y un sistema cultural, es para Hastrup una relación invisible que no puede ser transmitida por un film (ibid:18). Lo interesante de esta afirmación es la idea de que lo que no se ve no se puede representar en imágenes. Como es bien sabido, la semiótica visual nos muestra lo contrario. El uso de diferentes elementos técnicos dramáticos como por ejemplo el montaje, el uso de metáforas y otros signos visuales con sus características indexicales o simbólicas son bien conocidos como medios básicos de creación de significados de objetos no existentes. Y al igual que los códigos fotográficos, también los podemos considerar como problemas o posibilidades.

Interesante también en la crítica, fuera del supuesto de la diferencia entre la imagen y la palabra y de la idea de que lo que no se ve no se puede representar en imágenes, es el

hecho, característico de una metodología basada en estudios cuantitativos, que lo repetitivo es más importante que lo que se sale fuera de lo común, que lo que es diferente. Desde un punto de vista postmodernista sería justamente la pluralidad de voces, de hechos, la evasión de la regla lo que sería importante de representar. En vez de tratar de empaquetar la realidad en significados exactos, sistemas y estructuras estables, el investigador / productor de cine documental y etnográfico mostraría las dudas, las inconsistencias, las contradicciones. En otras palabras, cuestionaría toda representación y expresión basada en teorías totalitarias.

La imagen generalmente ha sido asociada a lo particular, a una capacidad de mostrarnos lo específico de un objeto, sujeto o hecho concreto. Pero como MacDougall (1998) bien hace notar, y hemos discutido más arriba, la imagen también tiene una capacidad de mostrar lo general, lo común, lo trascendental característico al ser humano. La imagen nos puede decir mucho de las características específicas de un individuo pero también nos dice cómo algunas de las características de ese individuo son características transculturales. Pero si bien es cierto que podemos reconocer una expresión de tranquilidad o de miedo en una cara humana esto no se debe entender como que la palabra no pueda darnos la misma posibilidad. La diferencia quizás esté en que la fotografía nos da mucha más información simultánea que una palabra y la imagen móvil todavía más. Pero no basta con la información para poder entender un significado, también necesitamos de la narrativa, ya sea ésta basándose en palabras o de imágenes. MacDougall (ibid:239) ve la narrativa como requisito para la memoria. Yo diría que es un requisito para poder captar significados. La memoria también puede funcionar en términos paradigmáticos²³ y no siempre los signos y objetos en el paradigma alcanzan a transmitir su significado histórico. Pero este no es sólo un problema de la fotografía estática. Una pura descripción verbal de una escena tampoco nos dice nada de su significado. Tiempo y espacio, la combinación de sintagmas²⁴ y de elementos en un paradigma son parte de la narrativa y necesarios para la producción de significado (vuelvo al problema de la narrativa cuando discuto la relación entre ciencia y arte más abajo en este mismo capítulo).

Basándose en la diferencia tradicional entre el entender y el explicar, P.I Crawford (1992 a:69-70) asocia el film al entendimiento y la palabra a la explicación. El problema con

²³ Paradigmático: Es decir en relación a la elección de determinados signos y objetos y no de otros

²⁴ Sintagmas: segmentos en el tiempo y espacio que toman un significado solo en relación a otros.

este dualismo es la asociación indirecta a los sentimientos, respectivamente a la razón, a lo subjetivo y a lo supuestamente objetivo. El dualismo subjetivo-objetivo se hace todavía más claro, cuando Crawford conecta, por un lado, el film al proceso de "becaming", definido como el proceso de distanciamiento del investigador/productor/audiencia de la propia cultura, y por otro lado, el texto escrito al proceso de "othering", definido como el proceso de distanciamiento entre el investigador/productor/lector y el sujeto representado. El "becaming" se transforma en un proceso de subjetivización al dejar atrás categorías y formas de pensamiento (científico) de nuestra propia cultura, mientras que el "othering" se transforma en un proceso de objetivización (en el sentido de volverse "objetivo") al tomar distancia del sujeto / objeto observado. Crawford, naturalmente no utiliza estos conceptos como sinónimos de la realidad sino como categorías de análisis, pero es difícil no ver las implicaciones del uso de justamente esos conceptos y no otros. La cuestión no se hace menos complicada cuando Crawford también conecta la palabra a la posibilidad de *articular* la realidad y la imagen a la posibilidad de *expresar* esa realidad. En otras palabras, la palabra explicaría a través de un proceso de estructuración y la imagen manifestaría la dimensión más subjetiva de esa realidad.

La posibilidad del film de provocar un distanciamiento hacia el sujeto filmado está, según Crawford, en el uso de la palabra y la posibilidad del texto escrito en provocar una sensación de acercamiento está en el uso de imágenes mentales a través del uso de metáforas u otras formas poéticas.

Cuando, si bien es cierto, la narrativa literaria y poética nos permite un acercamiento corporal y emocional a la realidad, la palabra no es ni el único ni el principal medio de provocar un distanciamiento -definido aquí como la posibilidad de reflexión a nivel cognitivo- en el film. Tanto la palabra como la imagen tienen tanto la posibilidad de explicar / articular como de expresar. Como ya hemos visto en el filme *Cortile Casino*, no siempre necesitamos de explicaciones verbales para entender su significado, sino que éste está dado por el montaje.

Finalmente quiero tratar las posibilidades y las limitaciones del texto etnográfico escrito, respectivamente el film documental etnográfico, con relación al proceso de producción. Una de las mayores diferencias entre la producción de un texto y un film documental etnográfico, son la cantidad de personas envueltas en el proceso de producción y la relación entre el tiempo ocurrido entre el proceso de observación y el de presentación (escrita o en imágenes). En el caso del texto escrito, es fundamentalmente una persona la responsable tanto del proceso de investigación como de la producción del texto final. Quizás hayan habido otros colegas que hayan leído el manuscrito antes de su publicación, dando comentarios sobre el texto leído y es muy posible que el autor haya revisado y cambiado algunos de sus puntos de vista después de esos comentarios, pero sigue siendo él mismo el constructor de la realidad expresada. En el caso del film, tenemos al fotógrafo

(o los fotógrafos), el técnico de sonido, el técnico de iluminación, el técnico de montaje, el director, el productor y el investigador (estos tres últimos pueden ser la misma persona). Cada uno actúa de la forma que considera mejor, de acuerdo a las ideologías profesionales, las perspectivas teóricas sobre el conocimiento (conscientes o inconscientes), el grado de experiencia, el conocimiento formal y práctico del uso de códigos semióticos, y por supuesto, el tiempo y la tecnología disponible que a su vez son dependientes de los recursos económicos. La diferencia de voluntades, puntos de vista y praxis pueden ser vistas como una limitación o como una posibilidad. Sin caer en la trampa esencialista de la idea de la triangulación – que implica la creencia de *una realidad* posible de ser alcanzada- y desde un punto de vista de una metodología posestructuralista, la pluralidad de voces en el proceso de investigación y representación de la realidad social debería ser vista, no como una limitación sino como una posibilidad de acercamiento más compleja y menos homogénea que cuando el producto final es el producto de las interpretaciones de *un* investigador. Naturalmente que aquí está el problema de quién tiene más derecho a interpretar la realidad, quién tiene derecho a decir la última palabra sobre cómo es posible ver las cosas. Ruby (2000) le da ese derecho al etnógrafo, y aunque simpatizo con la idea de que el que tiene conocimientos teóricos sobre metodología en el campo y está entrenado a ver lo que otros no ven, está en mejores condiciones (o debería estar) de interpretar la realidad, esto no significa, ni que el que no tiene el título formal de antropólogo no haya accedido a esos conocimientos de otra manera (como Ruby parece creer) ni tampoco que basta con esos conocimientos para poder representar y *expresar* la realidad. El problema de cómo expresar la realidad es un problema complejo que requiere otra clase de acercamiento. Pero antes de discutir este problema y las posibilidades de la expresión fílmica reflexionemos algo sobre la otra parte de la diferencia entre la producción de un texto y de un film, la parte que tiene que ver con la distancia entre el proceso de observación y el de expresión.

El texto escrito final es un producto de la interpretación de las notas que el etnógrafo ha tomado probablemente meses antes. En el caso del film, el producto final es un conjunto de, por una parte, construcciones hechas tiempo después del momento de observación (el trabajo en la mesa de montaje), y por otra parte, escenas filmadas simultáneamente al tiempo de observación, espontáneas o reconstruidas en el momento. Desde el punto de vista de la crítica de las fuentes en la investigación histórica, desarrollada a partir de la vieja hermenéutica objetivista (ver Betti,1967, Alvesson & Sköldberg,1994), podría decirse que ya que las escenas filmadas son residuos reales (por lo menos en términos icónicos) de un tiempo y un lugar determinado y ya que esas escenas son simultáneas al desarrollo de los hechos, desde el punto de vista de la veracidad de los hechos, esas escenas serían mayores pruebas de autenticidad que construcciones escritas por parte del investigador, que no son ni residuos materiales del tiempo y lugar de observación ni simultáneos a ese mismo tiempo y lugar.

Naturalmente que la cuestión no es tan sencilla. Además del hecho de que si aplicamos todas las reglas sobre la veracidad de las fuentes, nuestras conclusiones serían probablemente más complejas. El razonamiento anterior se basa en la confusión, ya discutida más arriba, entre la dimensión icónica de la imagen y su posibilidad de representar una realidad histórica. Con esto no quiero decir que la captación de escenas únicas por parte de la cámara no nos dé una posibilidad que no tenemos en el texto escrito, sino simplemente que no podemos basarnos en esas escenas como *comprobación* de una realidad existente. Quizás podría decirse, que el valor de esas escenas está en la posibilidad de captar, no lo repetitivo (eso lo podemos hacer siempre) sino justamente lo único, lo especial y lo semi privado. Esta es una posibilidad que el texto escrito sólo puede alcanzar a través de una *interpretación* a distancia y a través de la utilización de un lenguaje especial.

¿Diferentes formas de expresión para diferentes culturas?

Utilizando el argumento de McDougall, de que en el proceso de expresión verbal de lo visual existe una instancia y necesidad de trasladar que no es necesaria en la expresión visual de esta cultura visual, Lucien Taylor(1998:16) enfatiza que la cultura visual de la sociedad pide a gritos el ser representada visualmente. Las afirmaciones de Taylor y MacDougall nos hacen plantear la pregunta de si las palabras son el mejor medio para expresar la cultura verbal y escrita, si las imágenes son el mejor medio para expresar la cultura visual y cuál es el mejor medio para expresar la parte de la cultura que no es directa o explícitamente visual ni verbal, como por ejemplo los sueños, los deseos, los sentimientos, los estados de ánimo, y en general todas las formas de sentir y percibir la naturaleza, a otros individuos y el ambiente sociocultural que nos rodea. Pero estas preguntas en términos de mejor / peor, suponen la existencia de un público y lector homogéneo, para el cual el uso de las palabras y de las imágenes tienen funciones específicas. Esta forma de pensar no reconoce la heterogeneidad del público y lector, donde existen todas las variaciones posibles.

MacDougall (1998:140-149) reflexiona sobre el problema de expresar culturas desconocidas a través de estructuras cognitivas características a nuestra sociedad occidental. Como ejemplo da el valor que nuestra cultura le da a la expresión verbal de emociones, opiniones, y resolución de conflictos en forma pública cuando la cultura observada no prioriza el lenguaje como forma de expresión de sentimientos ni opiniones o ni siquiera experimentan sus relaciones en términos de conflictos.

El hecho de que distintas culturas experimenten la realidad social a través de diferentes estructuras cognitivas, no es sólo un problema para el antropólogo que estudia culturas lejanas sino también para el etnólogo, el teórico de la comunicación o el hacedor de film

documental o de ficción que estudia subculturas o grupos minoritarios, como por ejemplo las subculturas de jóvenes dentro de nuestra misma sociedad. El hecho de que, por ejemplo, muchos hombres y mujeres crean poder reconocer el sexo de un director de cine a través de sólo mirar un film, nos dice algo de esas estructuras cognitivas y emocionales con que percibimos y reconstruimos la realidad. Tanto el sexo como la generación, así como también la clase y la etnia son factores que influyen en nuestra percepción y uso de la palabra y de la imagen. No es difícil imaginarse que nuestros hijos que han crecido en una cultura visual, con la televisión, el cine, los reclamos y revistas de figuras perciben la realidad de otra manera de lo que nuestros padres lo hicieron cuando nada de esto prácticamente existía. Tampoco es difícil imaginarse que el rol que la imagen juega en el proceso de conocimiento, en la percepción y en la representación de la realidad, es mucho más importante para los jóvenes de hoy día que lo que lo fue para generaciones pasadas. El pensar en términos de imágenes no es nada nuevo, sólo se ha hecho más relevante hoy día que en el pasado. Siguiendo la misma línea de pensamiento, podríamos decir que el imponer la cultura verbal a grupos de cultura visual es un acto de violencia hacia el grupo representado y posiblemente hacia determinados públicos y que tiene por fin el mantenimiento de las ideologías culturales como por ejemplo la supuesta diferencia entre ciencia y arte, donde la ciencia es algo en lo que podemos confiar mientras que el arte no lo es.

Otro problema interesante sobre las formas mejor apropiadas de expresión cultural y partiendo de la base que cada cultura necesita su propia forma de expresión, está la cuestión de cómo presentar grupos culturales que no utilizan la escritura como medio de información. Por ejemplo comunidades donde todavía existen la cultura oral o de grupos de individuos dentro de una misma cultura escrita, por ejemplo analfabetos. Siguiendo la línea de razonamiento de Walter Ong (1982), que caracteriza las culturas orales por utilizar un idioma vivo y envolvente, por evitar analizar por miedo a que las palabras pierdan su valor, por usar redundancias, repeticiones, valores, emociones y concretizaciones, uno se puede preguntar si nuestro idioma verbal contaminado de la tradición escrita es susceptible de ser usado de una manera que no tergiverse las experiencias de esos grupos. En un análisis que AR Luria hizo a comienzos de 1930- (citado en Ong, 1982) observó que los analfabetos no utilizaban categorías abstractas de pensamiento ni utilizaban formas formalmente lógicas de razonamiento sino que confiaban sólo en lo que veían. Sin analizar con más detalle el papel de las imágenes en este grupo, no es difícil imaginarse que la aplicación de un lenguaje "científico" para describir a estos grupos es también un acto de violencia contra los sujetos observados que no podrían reconocerse en las abstracciones y sistematizaciones de ese lenguaje. Cómo resolver la contradicción de ser leal a los sujetos observados y al mismo tiempo poder

representarlos de una manera significativa para el lector o el espectador, no es una tarea fácil. Quizás el problema está en la definición que hacemos de lo significativo.

Expresión ficticia y cine documental

El film de ficción *Urga*, (1991) de Michel Seydoux (productor) es la historia de la vida de una familia de mongoles en las estepas del norte de China, que viven en una tienda de campaña familiar y con el vecino más próximo a varios kilómetros de distancia. El film nos muestra el encuentro de un extranjero (un ruso) con la familia de mongoles y sus costumbres, y cómo ambos interpretan mutuamente al otro con lentes característicos de la propia cultura, así como también el encuentro de viejas tecnologías con nuevas. En los textos de presentación del film nos informamos de que la idea del film es de Nikita Mikhalkov, y que hay otras personas detrás de la escenografía y de los diálogos, así como también vemos los nombres de las personas que actúan en diferentes roles. En otras palabras, no cabe duda de que el film es un film de ficción. A pesar de esto, y a juzgar por las escenas, el film *parece* mezclar escenas donde se ha construido tanto la historia como el diálogo, es decir, escenas llamadas ficticias, con escenas reconstruidas (escenas donde se les pide a los sujetos del lugar que muestren cómo hacen algo determinado) y con escenas "naturales". Todas las escenas han sido filmadas con la misma técnica de filmación y montaje, no haciendo posible clasificar las diferentes escenas como ficticias o no de acuerdo a la técnica empleada. Cuando les he mostrado escenas aisladas a mis estudiantes, han clasificado la obra como documental. Cuando la he mostrado en su totalidad ha sido clasificada como ficción. Los argumentos para la clasificación como ficción nunca han sido fáciles. El film tiene una historia, simple, pero historia. Si esta historia es completamente producto de la imaginación del autor o si es construida sobre hechos reales, no lo podemos saber. Lo que sí nos dice que es un film de ficción es la privacidad del ojo y el oído de la cámara. Un film documental tiene ese límite. Nunca es posible filmar lo más privado.

Un film documental debe poder presentar los sujetos filmados tanto de una manera que sea leal a los sujetos mismos, como de una manera que signifique algo para el espectador actual. Estas dos exigencias no siempre son compatibles como hemos visto cuando discutíamos diferentes formas de expresión para diferentes culturas y para diferentes públicos. La forma de transmisión de normas, valores y actitudes culturales en diferentes culturas, no sólo viene dada por las praxis de la cultura, sino también por el contenido y la forma de la interacción oral entre sus habitantes. Cuando conversamos con un amigo y le contamos lo que ha sucedido, lo que vimos, como actuamos, lo que sentimos, valoramos, criticamos, etc, se lo contamos en forma narrativa con nosotros mismos u otra persona

como sujetos de la historia. Si uno de los objetivos del film etnográfico documental es la lealtad a sus sujetos y a su forma de interacción, es necesario presentar la realidad de estos de la misma forma que ellos interactúan a nivel personal, es decir a través de la narrativa, a través de historias. En el caso de *Urga*, (u otros filmes de ficción que presentan cuestiones socioculturales) probablemente los sujetos del filme no han vivido justamente los eventos que la historia nos cuenta, pero los habitantes de esa zona quizás sí podrían reconocerse en los quehaceres de cada día, en la forma de relacionarse entre ellos, en la forma de pensar y en la forma de actuar. En otras palabras, los personajes del film no han vivido lo que el film nos cuenta, pero los quehaceres, la forma de relacionarse de los sujetos del lugar, la forma de pensar, la forma de vivir, es representativa del lugar. Los signos del filme representan, si no la veracidad indexical de las imágenes, quizás sí la veracidad cultural. Al contrario del caso donde las imágenes nos muestran la existencia material del referente (por su capacidad icónica) sin significar la existencia de una realidad cultural, *Urga* nos muestra una realidad cultural sin ser sus signos un comprobante de referentes en la vida real.

Otro ejemplo de film de ficción etnográfico es la película francesa *Mientras caemos* (1995) de Mathieu Kassovitz. Contrariamente a *Urga*, que trata de una cultura para nosotros lejana, *Mientras caemos* trata de un grupo de jóvenes de origen extranjero - judío, negro y árabe- en un barrio periférico de una ciudad francesa. Los jóvenes se encuentran fuera del colectivo cultural francés, son marginalizados por la sociedad y ellos no son capaces o no han tenido la posibilidad de aprender los códigos culturales necesarios que usan los nacidos de padres franceses y crecidos en el país. El film trata de las relaciones entre ellos, sus pensamientos, sus actitudes y quehaceres en una sociedad que ellos viven como enemiga. Cuando el vocabulario no les alcanza para expresar lo que sienten, y los franceses no se molestan en tratar de entenderlos, recurren a la violencia. Pero sólo pueden ganar en su propia fantasía o cuando vuelcan la violencia hacia otro grupo de perdedores como ellos.

El filme no nos dice nada de la metodología de investigación empleada para entender la vida de esos jóvenes y en ese sentido no podemos saber si lo que vemos es representativo de grupos de jóvenes marginalizados o no. Pero hay otra forma de saberlo y es a través de la reacción de espectadores que intuimos que en algún momento de su vida se han encontrado en situaciones parecidas. Y estos jóvenes reconocen las situaciones, el racismo y la discriminación, los sentimientos, la forma de ver la violencia y el uso de ellas, a pesar de vivir en otro país europeo pero en una misma época y en un mismo contexto de globalización/ inmigración.

Una vez más, se nos muestra una realidad cultural sin tener sus signos un equivalente en la vida real.

Expresión ficticia y expresión científica

Renato Rosaldo (1986) describe tres formas de expresión escrita etnográfica. Ethnociencia, realismo etnográfico y realismo narrativo. Ethnociencia es definida como un sistema de clasificación de hechos, objetos, relaciones, etc, de una manera sistemática y donde se buscan características generales a la cultura estudiada. El realismo etnográfico es definido como la descripción detallada de hechos, rutinas y objetos tratando de evitar formas retóricas o interpretaciones que puedan "distorsionar" la realidad. Al igual que la ethnociencia, se supone que lo que se describe es característico del grupo. El realismo narrativo trata de presentar el significado que diferentes hechos observados puedan tener para un grupo cultural y utiliza *un* hecho específico para reflexionar sobre su significado implícito y la descripción se basa en hechos impredecibles, formas de experiencia, subjetividades y narraciones dramáticas. Rosaldo analiza la forma de contar historias de un grupo de cazadores y agricultores del norte de Filipina, a las que clasifica como realismo narrativo en cuanto a la forma de descripción, y sugiere que el etnógrafo tradicional (que produce textos escritos) ganaría mucho utilizando esa forma de expresión.

Cuando en un estudio le pregunté a diez investigadores de ciencias sociales (sociólogos, antropólogos, expertos de la comunicación) por qué trabajaban con ciencias sociales y producían textos científicos en vez de decir lo mismo en forma de novela literaria, me dieron una respuesta repetitiva basada en la idea de que la metodología de las ciencias sociales nos permite sistematizar y acumular conocimiento e implícitamente, su forma nos permite ver esa sistematización.

La sistematización basada en la clasificación es algo que se prioriza y se relaciona con el lenguaje científico, o como Rosaldo nos dice, también en la ethnociencia. Naturalmente que esto tiene consecuencias políticas ya que está en el interés de los que tienen el poder que los investigadores y el público en general confíen en las decisiones económicas, del medio ambiente, sociales o culturales basadas en investigaciones científicas presentadas en forma de tablas, sistematizaciones y categorizaciones de hechos, relaciones, praxis, etc.

En todo tipo de representación se nos dice algo sobre un referente, algo de las suposiciones implícitas sobre la credibilidad del referente presentado (de acuerdo a la metodología y forma de presentación empleada) y algo sobre quién nos cuenta sobre el referente, es decir sobre el autor del texto. En el caso del realismo narrativo ficticio (la forma literaria) son estas tres dimensiones claras. La historia nos dice algo de una persona o un grupo de personas, aceptamos o no el uso del estilo literario y la retórica elegida por

el autor, y acostumbramos a referirnos a las obras de un autor, justamente como características de ese autor. En otras palabras, implícita- o explícitamente discutimos *autores*, los comparamos, los criticamos o los aceptamos. En el caso del informe científico la cuestión es más complicada o más simple si se quiere. A pesar de que otros científicos puedan interesarse por el método empleado, lo que la gente común discute, *no es al autor* detrás del informe o la forma de presentación sino simplemente el *referente*. En otras palabras, mientras en la obra literaria el laico discute el estilo, el texto científico parte de la base de la existencia de una relación directa entre el signo y su significado. Aplicado al razonamiento de Rosaldo esto significaría que mientras le damos una credibilidad espontánea a la forma de expresión de la ethnociencia, el realismo narrativo no goza de la misma confianza.

La novela de Nick Horney (1995) *High Fidelity* muestra una comprensión del significado del uso de la cultura popular para grupos de jóvenes en la Europa de hoy día. Como algunos de mis estudiantes (suecos y no ingleses como los personajes de la novela) me comentaron, leyendo la novela sintieron que el autor hablaba de ellos, de sus formas de relacionarse con los amigos, de sus formas de relacionarse con el rock, blues, pop, rap, etc, de sus formas de pensar, sentir y actuar. Horney logra acercarse a la cultura popular de una forma viviente y nos muestra cómo esa cultura influye en las estructuras cognitivas de esos jóvenes, su vocabulario, formas de sentir y percibir. Al igual que en el ejemplo dado en el film *Mientras caemos*, tampoco en la novela de Horney se explica la metodología de investigación empleada, pero guiándonos por las reacciones de mis jóvenes estudiantes, la novela atrapa el significado del uso de esos artefactos culturales de manera que el lector se reconoce en ellos.

Kassovitz y Horney logran acercarse a los sujetos estudiados -grupos minoritarios de jóvenes en Francia respectivo jóvenes que usan la cultura popular en Inglaterra- utilizando una perspectiva hermenéutica-fenomenológica e invitan al lector a acercarse a los sujetos representados de la misma manera.

El realismo narrativo utilizado en su potencialidad, captura el significado del conjunto de miles de detalles y hechos y le ofrece al lector /espectador la posibilidad, no sólo de informarse sobre esos jóvenes, sino de *sentir como* ellos.

Que sí, pero que esto no es científico?

En una entrevista al escritor y ensayista checo Milan Kundera (1987:43), éste nos recuerda que "la novela conoce el inconsciente antes que Freud, la lucha de clases antes que Marx, practica la fenomenología (definida como la búsqueda de significado-sentido de las situaciones humanas) antes que los fenomenólogos". Podríamos dar muchos ejemplos de esta afirmación. No podemos extrapolarlo a comprender también el filme ya que cronológicamente el filme surge después de Freud, Marx y los primeros fenomenólogos, pero sí podemos afirmar que los hacedores de filme usan interpretaciones

psicoanalíticas, marxistas y fenomenológicas de quehaceres y praxis humanas que en el proceso de trabajo son transformadas a imágenes y sonidos.

Si es esto lo que los hacedores de novelas y de film hacen, por qué entonces esta insistencia en aceptar las formas de expresión de los textos científicos y no las literarias o fílmicas como fiables de una realidad social? La pregunta es casi retórica. Además de las suposiciones de tipo epistemológico que hemos discutido antes, está también la cuestión de la necesidad de control de la información.

Cuando en el año 1996, la televisión sueca mostró el documental *Och stjärnans namn var malört* ("Y el nombre de la estrella era Artemisia"), voces indignadas se levantaron en la prensa. La crítica decía que el documental era subjetivo, que no daba una visión objetiva de la realidad, que ni siquiera debía haberse presentado como film *documental*. La crítica discutía la forma y la presentación / definición del film como *documental*, definido como algo que documenta la realidad. El miedo implícito al contenido y mensaje del film, un mensaje contra la utilización de energía atómica presentado a través del significado humano y social que las catástrofes de Tjernobyl y Harrisburg han tenido para los grupos de personas que han vivido en esos lugares. El film muestra cómo esas personas han reaccionado, sentido, actuado y sido afectadas física y emocionalmente por los accidentes atómicos.

Los productores de ese film se acercan a los sujetos y a la problemática desde una perspectiva hermenéutica y psicológica y nos presentan los resultados de la misma manera, permitiendo al espectador, identificarse con los cuerpos de los sujetos del film. No es raro entonces entender la crítica, tanto por parte de los defensores de la energía atómica como por parte de los defensores del documental "objetivo" o "científico", donde las desgracias humanas sólo son permitidas en cifras y no a través de imágenes o alusiones poéticas que despierten nuestra imaginación.

La idea del lenguaje científico

La idea del lenguaje científico se cimienta con la invención de las máquinas impresoras a finales del 1400. La tesis de Walter Ong (1995) es que esta tecnología (así como más tarde también los computadores) no sólo es un instrumento de ayuda sino que su mayor significado está en que cambia la mentalidad del individuo. Según Ong, la representación del mundo en textos empieza a considerarse correspondiente al mundo real tras la aparición de las máquinas impresoras. Los textos se transforman en objetos que contienen información, al contrario de los antiguos textos escritos a mano que se suponía presentaban únicamente reflexiones.

La palabra impresa, como Ong lo hace notar, fija la palabra en el espacio haciendo suponer la *existencia* de *datos* objetivos en la vida real. Los libros empiezan a ser usados como puntos de referencia y su contenido considerado como *una descripción* de la realidad. Nuestra definición de conocimiento comienza a cambiar cuando consideramos que estas descripciones de la realidad, estas verdades, son susceptibles de ser acumuladas. La fijación de la palabra en el espacio da origen, según Ong, a la idea de objetividad. La descripción, la sistematización y la forma analítica ganan en valor, a expensas de diferentes formas de experiencia, características de las culturas orales.

Y quienes son los que controlan esa tecnología? ¿Quiénes ganan con sus consecuencias?

Sin dejar de reconocer el rol de por ejemplo la técnica impresora en el proceso de alfabetización en la Europa medieval, no es nada nuevo reconocer que la difusión de la información siempre ha estado en manos de los que tienen algún tipo de poder en la sociedad y que ésta ha servido a sus intereses. Los reyes y la iglesia en un comienzo, gobiernos, instituciones y estructuras económicas más tarde. La comunidad científica a través de sus universidades, institutos de investigación y revistas especializadas seleccionan y definen lo científico de lo no científico (que va cambiando a través de la historia), determinando así la manera “correcta” de ver el mundo exterior y también la forma “correcta” de acercarse a él. Con un interés de ganancia económica, las editoriales eligen a menudo la publicación de textos seguros de vender. Es decir, aquellos que se dirigen a grandes cantidades de públicos y que se mantienen dentro de los paradigmas aceptados por la misma comunidad. Cuando la televisión contrata a expertos científicos para la colaboración en un filme documental, elige entre los más tradicionales y menos controversiales para así poder asegurar una mayor cantidad de videntes. De esta manera la televisión también tiende a reificar las ideas y las formas tradicionales de presentación (como Dornfeld (1998) hace notar, esto es justamente lo que sucedió en la producción de la serie documental *Childhood* en USA)

Con esto no quiero decir que no existan alternativas. El mismo desarrollo de la ciencia y la tecnología está dando la posibilidad de distribuir textos y filmes electrónicos. La cuestión está por verse si esa posibilidad es solo una forma de liberarse de los intereses económicos de las editoriales y los organismos distribuidores de filmes o también es un foro de nuevas formas e ideas. La posibilidad del hipertexto en CDV o CD-rom es otra alternativa. Pero todavía hay muchas trabas que salvar, como por ejemplo los derechos de copyright para la utilización de trozos musicales y fotografías. Y luego también su distribución.

CAPÍTULO CUARTO

Filmación desde un punto de vista positivista y filmación desde un punto de vista fenomenológico.

".....the instant you pick up the camera and turn it on you're manipulating. You' ve chosen who you're going to film, when,where and how"

(Entrevista a Paul Wagner, citada en Sherman,1998:211)

Desde un punto de vista epistemológico, y al igual que diferentes tradiciones filosóficas con sus diferentes formas de acercamiento a la realidad, la variedad de cine documental y del proceso de filmación y construcción, se expande desde el cine objetivista al cine relativista. Las formas y técnicas de filmación y corte que utilizan diferentes productores / directores están relacionadas con la posición epistemológica de estos hacedores de cine.

De una manera similar a las ciencias, encontramos productores / directores que parten de la base de la existencia de una realidad objetiva independiente de su propia interpretación y de la idea de que la única realidad posible de investigar -y por lo tanto de ser filmada-, es la que podemos ver con nuestros propios ojos, es decir, lo que podamos decir de ella en la dimensión de la denotación. Luego podemos sacar conclusiones de nuestras observaciones aplicando reglas fundamentales de la lógica tradicional del mundo occidental. Al otro extremo, encontramos los productores / directores que ven la realidad social como una construcción y producto de los sujetos que viven en ella y como producto de su propia interacción e interpretación. Muchos de estos productores / directores, se interesan entonces no sólo por la dimensión denotativa de la realidad sino también por la subjetiva y por la relación entre la dimensión subjetiva y simbólica²⁵

En la literatura que trata de definir el cine antropológico /etnográfico se encuentran defensores de ambas posturas aunque las críticas más corrientes provienen de los

²⁵ Breen & Corcoran (1982) hacen una diferencia entre las dimensiones subjetivas y simbólicas. Las primeras se refieren a los pensamientos, sentimientos, valores, juicios, etc del individuo y las segundas a las diferentes formas de representación. Estas dos dimensiones deben ser tomadas solo como categorías de análisis ya que en la práctica la dimensión subjetiva necesita de la simbólica para su expresión

"objetivistas" hacia los "relativistas". También parece ser que las posturas de cada autor varían dependiendo de si ellos mismos son productores / directores de películas (o en qué grado lo son), más allá de sus posiciones como teóricos.

La postura objetivista más extrema considera que el trabajo del etnógrafo visual es generar información para análisis, y como prueba de la realidad. Esta forma de razonar no ve como problemático 1. el hecho de que la cámara influya en el comportamiento de los individuos, 2. el hecho de que hay siempre alguien que decide cuándo prender la cámara y cuándo apagarla y por lo tanto lo filmado es sacado de su contexto, 3. de que el filmador se encuentra en una posición física determinada que hace que lo filmado se vea por ejemplo con un fondo (background) y no con otro, lo que puede influir en el análisis, 4. que aunque se adapte el campo de visión de la cámara al mismo campo de visión de un observador, el investigador siempre tiene que interpretar lo que ve, 5. que el uso de una cámara sólo puede captar un ángulo y punto de vista y el uso de varias cámaras nos da un tipo de visión que no existe en la realidad 6. que la cámara no puede siempre fotografiar la dimensión subjetiva de la realidad, 7. los problemas éticos que puedan nacer en esta forma de filmación. ¿Quién querría por ejemplo ser filmado en un momento de sufrimiento y que esto luego fuera mostrado públicamente?

Como he dicho anteriormente, la idea de que es posible mostrar la realidad "como es", tiene su origen en cuestiones de tipo epistemológico, y en la vieja idea de que la fotografía es un espejo de la realidad. También el desarrollo de las cámaras de filmación con posibilidad de sincronizar el sonido durante los años 60, influye en la corroboración de esta idea. En el cine documental tenemos los ejemplos del cine directo desarrollado en USA y en Canadá, cine utilizado fundamentalmente dentro de la tradición periodística. Un típico ejemplo son los reportajes de Doug Leiterman durante la guerra de Vietnam. En una entrevista del documental *On the Spot* (productor: Peter Wintonick), escuchamos a Leiterman que dice: " Nosotros buscábamos la verdad, hechos reales, lo auténtico, imágenes reales". También en el cine etnográfico encontramos actitudes parecidas. En el mismo documental "On the Spot", escuchamos al director canadiense de habla francesa Pierre Perrant que nos dice: " Uno participa en la vida de las personas que quiere filmar.....la vida misma era la directora, y las réplicas de la gente eran sus propias réplicas...Yo llegué a pertenecer a esos grupos. A mí no me interesaba hacer *mi* película sino, sino hacer *sus* películas.....La cámara no puede inventar, sólo puede captar la realidad".

El problema de la influencia de la cámara en los sujetos filmados, no es sólo un problema de que los sujetos se comporten de una manera distinta a lo que ellos acostumbran por el hecho de sentirse observados y saber que aparecerán en una película. Toda la idea de

poder estudiar a sujetos como "realmente son" (con o sin cámara), parte de la base de la existencia de un sujeto a priori al encuentro con el investigador / filmador. Idea característica de las corrientes moderno / humanistas y criticada luego por el posestructuralismo. Odd Are Berkaak (1992) nos cuenta de sus experiencias durante la filmación de un grupo de rock en Noruega. La película trata de cómo los quehaceres y las praxis de ese grupo forma tanto la identidad del grupo y sus miembros como la de su público. Entre los quehaceres del grupo está el ser filmado para la película de Berkaak. El autor se da cuenta y nos comunica, que filmar una banda de rock es como echar gasolina a una fogata. Los miembros de la banda comienzan a utilizar el film como una forma de presentarse a sí mismos. Y naturalmente que no es un problema de actuación que no concuerda con la realidad, sino que para los miembros de la banda es también una forma (entre muchas otras) de construirse una identidad.

La insistencia de los antropólogos y etnógrafos visuales más tradicionales, de pensar que la cámara puede captar una Realidad (con R mayúscula) pre existente a la aparición del equipo de filmación y no ver el propio contacto (o el del equipo de filmación) con el grupo filmado como determinante en el producto final, no es entonces sólo un problema de "actuación" por parte de los sujetos filmados, sino una cuestión de concepción sobre la relación sujeto - objeto o sujeto-sujeto en el proceso de investigación.

En la literatura a veces se encuentra la idea de que la filmación de sucesos sería menos manipuladora que la filmación de temas (Ver por ejemplo Sherman, 1998:41). La posibilidad de "congelar un momento en el tiempo" (ibid:253), naturalmente que *puede* ser importante, pero como Preloran bien nos advierte, "..... si tu filmas tratando de captar exactamente lo que sucede, estás más interesado en la forma que en el contenido....." ".....lo importante es la verdad, la verdadera verdad, no la verdad aparente que sucede en la pantalla." (Preloran,1976). En otras palabras, lo que vemos a un nivel denotativo no siempre representa la realidad social que tratamos de captar.

La idea de que la filmación de determinadas escenas de la realidad simultáneas al tiempo de filmación nos daría una visión más adecuada de la realidad social de los sujetos filmados, no tiene en cuenta el problema de la función de las metonimias y sinécdoques, donde se corre el riesgo de extrapolar los hechos que muestran las imágenes a ideas y características generales de ese grupo. Tampoco toma en cuenta el hecho de que las imágenes también funcionan como una especie de determinación de la agenda donde lo que se muestra es lo supuestamente verdadero, que lo que no se muestra no existe. Estos problemas se acentúan con el uso de *una* cámara ya que entonces se acentúa el problema de la selección de lo filmado. El uso de varias cámaras simultáneas trae consigo otros problemas como por ejemplo que nadie actuaría normalmente con cámaras en los espacios comunes de intimidad y además habría que preguntarse si el significado que los

hechos filmados tendrían para el espectador, serían los mismos que el significado que esos mismos hechos tendrían para los sujetos filmados, que no tienen acceso a la información que tiene el espectador.

Una de las formas más utilizadas en el cine etnográfico es el llamado cine de observación. Irónicamente, y contrariamente a su intención original, esta forma fílmica se basa en posiciones objetivistas, metodologías de origen positivista y en actitudes imperialistas. El cine de observación trata de filmar lo que sucede delante de la cámara sin intervención del filmador. La ausencia de intervención significa no hacer preguntas a los sujetos filmados y no interpretar lo que sucede delante de uno. Una de las mayores críticas que es posible hacerle a este cine es el hecho de que, en su deseo de separar los datos del análisis, trata a los sujetos filmados como objetos. Se los filma a distancia, sin darles la oportunidad (ya que no se les pregunta nada) de que den sus propias versiones de sus quehaceres, del significado que esos quehaceres tienen para ellos, ni que nos den una versión más compleja de ellos mismos a través de contarnos algo de sus sueños, sentimientos, deseos o reflexiones. Este tipo de cine se concentra en lo manifiesto y no nos dice nada de toda la dimensión subjetiva de la realidad, una dimensión a la que sólo podemos llegar a través de las palabras de esos sujetos y de la interpretación que el filmador / investigador pueda hacer de lo visto, escuchado y experimentado en general.

El límite entre, por un lado, la filmación de la dimensión material/ objetiva/ denotativa y por otro lado subjetiva, es decir la percepción de la realidad por los mismos sujetos filmados no es claro. Cuando Flaherty hizo *Nannok*, lo que filmó fue, como bien nos hacen notar muchos autores, el recuerdo que *Nannok* tiene de la forma de vida de su grupo, es decir, la dimensión subjetiva de la realidad social y esto hizo que se lo clasificara de romántico. Cuando hoy en día otros productores / directores se atreven a filmar esa dimensión subjetiva de la realidad, ya sea a través de la memoria de los mismos sujetos o de la propia interpretación del productor, se utilizan epigramas más gruesos (ver por ejemplo Ruby, 2000: 95-115). El filmar las praxis y el quehacer de cada día de los sujetos es algo que puede ser observado con el ojo o la cámara y por lo tanto considerado como una verdad que corresponde a la "realidad". También podemos entrevistar a los sujetos sobre sus percepciones, pero el filmar, es decir, traducir a imágenes, la vida emocional, los sueños, deseos, o el proceso de identidad de los sujetos filmados, es más difícil de ser aceptado, (vuelvo a este tema cuando discuto el trabajo en la mesa de corte). La cuestión de si todos los componentes de la cultura, definida como "toda una forma de vivir, material, intelectual y espiritual" (Williams, 1958/1982/1993 y 1965) se reflejan en el quehacer de los sujetos (ver por ejemplo Geertz, 1973:17) y por lo tanto susceptible de ser captada con una cámara es otra cuestión importante. Desde un punto de vista fenomenológico y hermenéutico la respuesta es no. Existen una serie de fenómenos que

se encuentran en un nivel más latente que manifiesto y para llegar a ellos debemos interpretar lo que vemos, oímos, sentimos, olemos y degustamos. Esto es sólo posible hacerlo a través del montaje.

Kirsten Hastrup (1992) ve en esto los límites de la fotografía en la investigación etnográfica. Como forma de argumento toma sus experiencias de un trabajo de campo que ella hizo en Islandia y donde trató de fotografiar los hechos ocurridos en un ritual de exhibición de ovejas de sexo masculino y donde participaban sólo hombres. Cuando ve las fotografías que ha sacado, se da cuenta que no reflejan lo que ella vivió durante toda la ceremonia y saca entonces por conclusión que la naturaleza de los hechos no puede ser representada a través de imágenes, que ellos necesitan de una explicación verbal. (1992: 8-9). La cuestión de cómo el no-dominio de la técnica influye en el contenido, distorsionando complejos aspectos de la realidad social es una cuestión discutida entre los hacedores de filmes pero desgraciadamente no siempre consciente entre los etnógrafos sin preparación o experiencia cinematográfica.

Aparte del hecho de que un mejor fotógrafo habría podido captar mejor el sentido y el significado de los hechos observados -cosa que ella reconoce -, este razonamiento es difícil de ser aplicado a la imagen cinematográfica con sus posibilidades de construir significados a través del uso de diferentes técnicas.

El problema es posible verlo, no en los límites de la fotografía (cinematográfica) sino en la insistencia de una parte de la antropología en considerar que (toda la) cultura se refleja en el quehacer manifiesto de los sujetos y que entonces la tarea del etnógrafo visual es sólo filmar esos hechos y los comentarios que los mismos sujetos puedan hacer de ellos, como en el caso del cine interactivo (ver por ejemplo Ruby,2000: 242-244).

Corriente en el cine etnográfico es el uso de voz en off para *explicar* las imágenes. La explicación verbal es algo que se considera casi *necesaria* en este cine. Peter Loizos hace notar que la idea de que el etnógrafo debe tratar de entender la cultura estudiada desde adentro, también exige la utilización de un vocabulario ausente de juicios. Loizos ve un cambio en este planteamiento con la introducción de la crítica antropológica feminista al relativismo a principios de los 70 (Loizos,1995: 318). Cuán grande este impacto feminista ha sido en la antropología visual es cuestionable, ya que, como Loizos observa, justamente una de las críticas del film de Gardner *Rivers of Sand* (1975) es la utilización de conceptos como abuso o tiranía, es decir, juicios verbales.

Más allá de la pregunta que uno se puede hacer, si siempre es posible explicar un comportamiento humano sin usar valores de juicio, también nos podemos preguntar si las explicaciones verbales siempre ayudan a *entender* mejor un hecho. Aquí no se trata sólo del hecho de que la imagen y la palabra pueden competir por la atención del espectador (lo que ya es un problema en sí), sino en primer lugar cuál es el fin de este entendimiento.

El *informarse sobre* algo / alguien o el entender a través de *sentir como* alguien. Si el fin es el segundo, es decir, ayudar al espectador a entender los hechos y los sujetos filmados a través de ponerse en la situación de ellos, la palabra en forma de voz en off cumple el efecto contrario. Impide el acercamiento entre el espectador y el sujeto del film.

Inspirados en Erving Goffman, se ha desarrollado una orientación especial en la sociología etnográfica que se interesa en observar y analizar la cultura como una forma de actuación dramática (Turner, Victor, 1986; Speer, Fine and Jean, 1992). La idea es ver cómo los sujetos en un grupo tratan de presentarse y de dar una imagen de sí mismos de una manera determinada para tratar de *controlar* la impresión que ellos dan sobre otros miembros del grupo. Esta actuación puede ser definida como la suma de las actividades de un participante en un momento determinado y que *tiene por objetivo influenciar* a otro de los participantes (Goffman, 1974: 22-23). Esta forma de ver la comunicación, sólo en términos instrumentales es problemática. Si nuestra observación de sujetos de un grupo - con o sin cámara- parte de la base de que lo que observamos son hechos que siempre tienen por objeto influenciar a otros participantes o a nosotros mismos como observadores, es difícil, si no imposible, entender otras dimensiones de la comunicación social, como por ejemplo la fáctica (que mantiene los canales de comunicación abiertos), la estética o la referencial (ver las funciones de la comunicación de Roman Jakobson, discutidas anteriormente). En el film esto se traducirá en una sobreinterpretación de las intenciones de los sujetos filmados y en una pérdida de otras dimensiones del ser humano. El ver la comunicación sólo en términos instrumentales tampoco nos permite establecer un diálogo con esos mismos sujetos, ya que la sospecha de que sus actuaciones son sólo actuaciones para conseguir algo, nos impide el tratar de entender sus quehaceres en términos hermenéuticos, es decir, a través de ponernos en su lugar y sentir como ellos. El ver a los sujetos observados y filmados sólo en términos de actuación y drama resultará en que el film ya acabado sólo mostrará lo que es posible de ver y escuchar. Si nos autolimitamos a ver al individuo sólo como la suma de sus actuaciones, las no actuaciones, es decir, lo que no vemos no significarán nada. Esto a su vez significa que el individuo es sólo conciencia o que todo nuestro inconsciente se refleja en nuestras actuaciones. Ambas afirmaciones discutibles.

Goffman diferencia entre nuestras actuaciones delante del escenario y las actuaciones detrás del escenario. Tal y como el nombre indica, las actuaciones delante del escenario son actuaciones que el sujeto quiere que el público vea, mientras que las actuaciones detrás del escenario son actuaciones más íntimas. En las actuaciones delanteras el actor *trata abiertamente de causar* una impresión (ibid: 97), es decir es algo que él / ella hace conscientemente. El espacio detrás del escenario puede ser definido como el lugar donde es posible, a *fuerza de voluntad*, luchar contra las impresiones dadas indeseadas (ibid:

101-102). Goffman nos habla de interrupciones indeseadas en una actuación, como por ejemplo gestos involuntarios o pasos mal dados (ibid: 185), es decir, hechos inconscientes que echan a perder nuestra actuación. Es decir, la actuación vista como un proceso fundamentalmente a fuerza de control. A pesar de que Goffman en un par de ocasiones habla de actuaciones que pueden ser "relativamente inconscientes" (ibid:15), todo su vocabulario y razonamiento connota la idea del sujeto consciente de sus actuaciones y también la idea de la existencia de una relación directa entre actitud y comportamiento.

Otro problema con la aplicación de las teorías de Goffman a la observación y análisis de los sujetos en la realidad social, es la interpretación que podemos hacer de su forma de concebir la identidad y subjetividad: "Un individuo puede engañarse a sí mismo a través de su propia actuación, convencerse a sí mismo de que la impresión que él da es la única verdadera y real" (ibid:76). Goffman parece considerar que existen *realidades reales* y por lo tanto también realidades no reales. Según esto habría ciertas actuaciones en un individuo que no serían propias de él, por decirlo así, sino sólo actuaciones. Goffman hace una diferencia entre el individuo como actor de diferentes roles y el individuo como agente. "Las características del individuo como agente no son sólo un efecto de las actuaciones, sino que son psicobiológicas en su naturaleza" (ibid: 219,). En otras palabras, una parte de las actuaciones del individuo son reales e intrínsecas a él mismo, mientras que otras son sólo actuaciones. ¿Quién decide lo que es verdadero y lo que es actuación? ¿Que importancia tiene esta definición? Esto es naturalmente un problema de autoridad y ética. Cuando el investigador o el director del filme deciden qué actuaciones son auténticas y cuáles no lo son, lo que están haciendo es un acto de demostración de poder. No están entonces tratando de entender a los sujetos observados en sus propios términos sino imponiendo una definición sobre ellos.

Una forma fenomenológica y hermenéutica de filmación

MacDougall (1998) plantea que el cine etnográfico no es (sólo) una forma especial de antropología donde el investigador utiliza el cine como una herramienta para mostrar lo que él ya ha incorporado a su conocimiento antes del momento de filmación. Lo que MacDougall plantea es que el cine etnográfico, su producción y su recepción, es otra forma de antropología que tiene sus propios métodos y praxis. El cuestionamiento de MacDougall no es sólo un cuestionamiento a nivel de filmación sino en primer lugar un cuestionamiento a las bases epistemológicas de la antropología tradicional.

Veamos: MacDougall cuestiona la idea de que existe una diferencia en términos de veracidad y autenticidad entre el hecho de filmar el quehacer de la vida diaria de un sujeto en el momento mismo que está sucediendo y el filmar a este mismo sujeto repitiendo sus

quehaceres (actuando) a pedido del filmador. Ambas situaciones son iguales de importantes para la vida y la construcción de sí mismos como sujetos. En nuestra vida diaria nos relacionamos con otras personas en el quehacer de cada día y en el intercambio verbal que tenemos con ellos. En conversaciones con otras personas, le contamos de nuestras experiencias pasadas, lo que pensamos y sentimos. Cuando le queremos enseñar algo práctico a alguien tratamos de repetirlo actuando para que la otra persona pueda entenderlo mejor. Con otras palabras, una buena parte de nuestra vida podría ser vista en términos de actuación, corporal y verbal, independientemente de si tenemos una cámara delante de nosotros o no. Ninguna de esas situaciones - el momento mismo de la primera experiencia, o cuando nos referimos a ella en términos verbales y corporales- es, por definición, más real o más importante que la otra. El pedirle entonces a los sujetos filmados que muestren ante la cámara como ellos actúan y se relacionan entre ellos es entonces, (lo que por ejemplo Flaherty hizo cuando filmó *Nanook*), desde el punto de vista de la veracidad / autenticidad igual de relevante que el filmar el momento en que el filmador ve por primera vez lo que sucede (lo que además naturalmente no significa que sea la primera vez que ocurre).

MacDougall cuestiona la relación sujeto-objeto en el proceso de filmación y recepción. Él ve el proceso de filmación y el de recepción de lo filmado como un proceso donde los sujetos filmados, el director / productor y más tarde el público construyen su propia subjetividad. En el proceso de filmación, más que interesarse por la realidad material que tiene delante de sí, se interesa en como los sujetos filmados viven sus propias experiencias, su relación con el mundo material, subjetivo y simbólico. No es difícil darse cuenta de como MacDougall toma distancia de las formas tradicionales de definir el concepto de verdad -algo que *corresponde* con la *realidad*- , punto de partida en toda investigación con orientación positivista y típica de los documentales hechos dentro de la tradición clásica periodística. Para MacDougall lo importante es la vivencia desde un punto de vista hermenéutico y fenomenológico. Como es bien sabido, una de las ideas fundamentales de la tradición fenomenológica y luego de la hermenéutica existencial es la idea de la vivencia subjetiva, de como el mundo se nos aparece y como el conocimiento es algo que podemos alcanzar intuitivamente, con todo nuestro cuerpo. Para el hermenéutico existencial se trata de entender el mundo y al Otro a través del conocimiento sobre sí mismo y acercarse al conocimiento sobre sí mismo conociendo el Otro. Es en este proceso de conocimiento, que MacDougall ve su propia relación con los sujetos que él filma. La cámara se convierte en una parte de su propio cuerpo que él utiliza para conocerse a sí mismo en la interacción con los sujetos que filma. La interacción construye la subjetividad de cada uno de los que participan y MacDougall filma este proceso en un constante cambio.

Siguiendo la línea del pensamiento fenomenológico, MacDougall cuestiona el concepto de cultura como algo homogéneo y excluyente, según el, característico del pensamiento antropológico en su búsqueda por encontrar *diferencias* entre las culturas. Su interés se concentra en como podemos ver lo general en lo particular, lo común en las diferentes culturas, lo trascendental.

Que no se malentienda. Esto no significa que el ser humano no sea producto del medioambiente. Es una cuestión de perspectiva. Si un extraterrestre nos mira desde "arriba", con toda seguridad verá características comunes entre por ejemplo grupos geográficamente distantes, a pesar de lo que esos grupos mismos puedan protestar. Esta perspectiva asusta terriblemente a muchos antropólogos, ya que cuestiona su propia existencia. El cine de Robert Gardner, por ejemplo, ha provocado discusiones inacabables entre los antropólogos, entre otros motivos, por su perspectiva teórica. Gardner ha declarado abiertamente estar interesado en lo común y general del ser humano y por esto ha sido atacado de una manera poco común dentro del mundo académico (ver por ejemplo Ruby, 2000: 95-113). La relación entre lo particular y lo general en el cine de MacDougall, como Nichols (1994) bien dice, no es explícita sino que se encuentra implícita en el montaje y es el espectador el que necesita encontrarla.

El interés de MacDougall por lo trascendental, es también un interés que encontramos en otros etnógrafos como Arjun Appaduri , pero lo interesante de MacDougall es que él lo relaciona con las características de la imagen, en contraposición con la palabra. A pesar de que muchas de nuestras expresiones corporales son producto de la sociedad de la que somos parte, existen experiencias corporales / emocionales comunes a todo ser humano. Somos capaces de sentir dolor, de sentirnos en una posición de inferioridad, de sentir felicidad, euforia, tristeza. Lo que provoca estos sentimientos puede variar pero los sentimientos son generales del ser humano. En el pensamiento de MacDougall, las imágenes, por su capacidad icónica, son capaces de mostrarnos esos sentimientos de una manera más detallada que la palabra.

Nichols clasifica los film de MacDougall como *performativos*, un tipo de film que se caracteriza, entre otras cosas, por su interés en lo concreto y local (en contraposición a las grandes teorías). En el pensamiento de MacDougall, la imagen tiene esa doble particularidad, la de referirse y mostrar lo específico de su referente y la de mostrar lo general y trascendental. Simultáneamente. Las características culturales, psicológicas y biológicas están todas presentes en la imagen.

Una crítica que se podría hacer a este pensamiento es la generalización en la idea de características comunes, con mayor razón cuando el mismo MacDougall critica la tendencia a clasificar y generalizar otras características dentro de culturas específicas en la antropología tradicional. Pero MacDougall no generaliza en términos de razones y

causas de por qué el ser humano siente felicidad o tristeza sino sólo que es capaz de tener estos sentimientos.

Una, quizás la mayor crítica que se podría hacer a la idea de la capacidad única de la imagen de permitirnos conocer tanto lo particular como lo general, es justamente la idea de ser, o la imagen o la palabra, la que nos da esa posibilidad. En un artículo de Laura U. Marks (1999: 224- 243), se analiza el film de Shauna Beharry, *Seeing is Believing* (1991), que trata sobre la muerte de la madre de Beharry. Como Mark bien hace notar, Beharry utiliza la imagen para mostrar los límites de ella, la incapacidad de la imagen de abarcar la verdad significativa del recuerdo de la madre y también para mostrar que no es sólo la imagen sino también el roce, los sonidos y los olores los que constituyen nuestra memoria. Beharry nos dice que no puede reconocer a la madre en las fotografías que mira de ella. Las fotos muestran a la madre pero Beharry no es capaz de *sentirla*. No es antes de vestirse con la ropa de la madre que ella logra volver a vivenciar a su madre. Beharry filma las fotos y el vestido de tal manera que el espectador pueda imaginarse y *sentir* la textura del vestido.

La necesidad de *conocer* con todos nuestros sentidos es algo que se ha desarrollado fundamentalmente en el cine de ficción. ¿Quién no recuerda como Dustin Hoffman "olía" en la película *Cowboy de medianoche* mientras tosía enfermo en un asiento de un bus? Y ¿cuántas veces no hemos visto que los niños se tapan los *oídos* cuando *ven* una película que los asusta?

Nuestra vivencia del mundo que nos rodea se basa en lo que vemos, oímos, tocamos, sentimos, gustamos, pensamos, recordamos e imaginamos. Para desarrollar una "antropología de la experiencia", como por ejemplo MacDougal trata de hacerlo, no basta entonces con combinar la palabra con la imagen, sino que es necesario buscar una forma de filmación y de montaje que pueda mostrar la complejidad de esas experiencias. Se trata de traducir olores, gustos y sensaciones de roce, a imágenes. Se trata de desarrollar una forma de conocimiento corporal.

Para Leslie Devereaux, la gente " sabe más de lo que escucha, es más de lo que habla, es más que sus pensamientos" (Devereaux,1995: 62). Si estamos de acuerdo con esta afirmación y si queremos tratar de captar a los sujetos que filmamos en su totalidad (cosa que nunca lograremos pero podemos tratar), no basta con filmar lo que vemos o lo que escuchamos. Lo importante, nos dice Devereaux, es captar como esos sujetos viven en sus propios cuerpos la realidad social que los rodea y de la cual ellos son parte (ibid: 68). Esta experiencia es tanto física como emocional, espiritual y cognitiva y estos componentes no pueden ser separados si no es haciendo violencia y destruyendo la misma experiencia. La única forma de acercarse a ella es construyéndola simbólicamente, ya sea a través de la

palabra o de las técnicas de filmación y montaje. El no hacerlo, el concentrarnos sólo en lo hecho y dicho es simplificar sus vidas, es hacer caricaturas de los sujetos filmados.

En una entrevista al escritor inglés Nick Hornby (www.salon1999.com/archives/litindex.html), resume la entrevistadora Cynthia Joyce un pensamiento de Hornby, haciendo una diferencia entre el ser "self-conscious" y el ser "self-aware". En el contexto usado, se refiere la primera forma de conciencia a una conciencia de sí mismo como autor, mientras que la segunda forma de conciencia se refiere a la capacidad de sentir en el cuerpo y en la mente la realidad de los sujetos que el describe. Devereaux hace una diferencia similar al reflexionar sobre, por un lado, el nuevo movimiento dentro de la antropología de reintegrar al etnógrafo en el texto, y por otro lado, integrar la experiencia misma. El aprender experimentando. Para aprender experimentando, no basta con mirar, también tenemos que *ver* (intelectual-, emocional- y corporalmente). Para Devereaux es el proceso de filmación, más que el de escritura, el que permite experimentar la realidad en mayor grado, ya que la experiencia es simultánea al proceso de filmación. El texto escrito es hecho después de que la experiencia se haya producido.

CAPÍTULO QUINTO

Cine etnográfico y la producción de significado en la mesa de edición. ¿Necesitamos del montaje?

A pesar de la variedad de las formas existentes de filme etnográfico, muchos teóricos siguen considerando como filme clásico etnográfico, aquél basado en observaciones en tiempo real. Estos mismos teóricos son los que son más reacios a la utilización del montaje, considerándolo la peor herramienta de manipulación. Una buena parte de la crítica académica al cine documental que trata de grupos culturales, ya sean culturas geográficamente distantes y poco conocidas, o subculturas dentro de la propia, la encontramos resumida en la crítica que se le ha hecho a los filmes de Robert Gardner, especialmente *Dead Birds* (1963) y *Rivers of Sands* (1975)

El vocabulario usado para atacar estos filmes es a veces tan poco académico que el lector no puede dejar de preguntarse que otros significados puede haber detrás de él. La crítica general que por ejemplo Jay Ruby (Ruby, 2000: 95-114) le hace a Gardner y varios de sus filmes se puede resumir en los siguientes puntos²⁶

1. La utilización de perspectivas teóricas ajenas a la antropología tradicional.
2. Una incapacidad de aplicar una metodología etnográfica adecuada en la construcción de su cine.
3. Por tener sus filmes consecuencias políticas sospechosas.
4. Por utilizar técnicas comerciales para dar la ilusión de actualidad y autenticidad.
5. Por utilizar a las personas en su film como herramientas para exponer sus propios pensamientos.
6. Por utilizar una forma narrativa que confunde y no da explicaciones verbales sobre lo que se muestra.
7. Por no hacer explícito quién cuenta la historia.
8. Por construir significados a través del montaje en vez de mostrar lo que sucede en un plano manifiesto con tomas largas.

²⁶ Elijo a J Ruby porque me parece que reúne la crítica de otros autores. Gardner es sin duda el etnógrafo visual cuyos filmes generan más anticuerpos entre sus colegas y que más teóricos gozan de criticar. Ver entre otros Strecker, (1988), y Sherman (1998).

9. Por utilizar sonidos no diagéticos, es decir cuyo origen no viene de la realidad filmada simultáneamente

10. Por ser poco ético, ya que muchos de los sujetos filmados fueron filmados sin que Gardner les explicara lo que era una cámara y menos un film.

De los 10 puntos nombrados, hay cuatro que son críticas directas a la utilización de montaje en el cine: El utilizar, lo que Ruby llama técnicas comerciales para dar una ilusión de actualidad y autenticidad (punto 4), el utilizar una forma narrativa que confunde y no dar explicaciones sobre lo que se muestra (punto 6), el construir significados a través del trabajo en la mesa de corte en vez de tomas largas de lo que es manifiesto (punto 8) y finalmente el utilizar sonidos no diagéticos en la narrativa (punto 9)²⁷ El resto de los puntos no son críticas directas al montaje pero sí puede decirse que su relación es indirecta.

Los cuatro puntos más relevantes en este contexto se pueden concretar en las ideas de que el montaje es un artificio que no corresponde a la realidad, ya que no respeta ni el tiempo ni el espacio, y que los significados y explicaciones que construye son manipulaciones y no explicaciones. Este argumento se basa en otras cuatro suposiciones pre-teóricas, características de la era moderna por su creencia en la posibilidad de objetivizar y generalizar²⁸: Que existe una realidad pre-lenguaje, que el tiempo y espacio es una idea universal, que la lengua siempre tiene mayor valor que la imagen y que la lógica clásica occidental es Lógica también Universal.

Todos, problemas discutidos en la teoría de las ciencias y en muchas disciplinas académicas. Para los teóricos del cine y de la literatura, parte de este razonamiento es fácil de reconocer. La discusión sobre el realismo, la relación entre la relación realidad social y expresión de ella en los escritos de Bazin y de Godard en el cine y de Luckács y Brecht en el teatro y la literatura. Otra parte de la crítica, la idea de la producción de significado y explicaciones a través de formas no aceptadas en los escritos académicos, está directamente relacionada con el significado que nuestra cultura le da a la palabra y a

²⁷ Los que critican la construcción de significados en la mesa de edición insinúan que una gran parte de *Dead Birds* es más o menos inventado. Pero según Karl G Heider que también trabajó en la misma película, "los acontecimientos mostrados en el filme ocurrieron como se muestra en la película" (Heider, 2001:96).

²⁸ La era moderna en contraposición a la postmoderna que cuestiona las grandes teorías. Ver por ejemplo Lyotard, 1984.

la imagen, la primacía de lo simbólico sobre lo imaginario, ayudándonos de un vocabulario psicoanalítico y femenino para expresar esta diferencia²⁹

En la discusión sobre el realismo en el cine y la literatura encontramos tanto una polemización sobre la realidad social como el problema de como lograr una representación que corresponda a la realidad. La respuesta de la segunda parte depende naturalmente de la primera, es decir de como definamos la realidad social. Para Brecht - y también para Godard-, representantes clásicos del realismo en el teatro y el cine, el realismo no consiste en reproducir la dimensión manifiesta de la realidad sino en mostrar como las cosas *realmente* son (Lukács, Brecht, 1975). En otras palabras, el naturalismo y la realidad material no bastan para mostrarnos las cosas como realmente son, sino que se necesita algo más. Cómo mostrar la realidad como realmente es, es entonces una cuestión de interpretaciones. El foco de atención es entonces necesario desplazarlo del film como ventana a la realidad al film como discurso. O para marcar la diferencia utilizando los términos de Christian Metz, una cosa es la impresión de la realidad, es decir lo que vemos en el film, y otra cosa es la realidad del discurso en el cual los signos que vemos en el film son expresados (Monaco, 1981: 309-346).

En la última década, también Bill Nichols (1991) se interesa por el problema del realismo y nos recuerda que la fotografía sólo es una prueba de la existencia del objeto filmado - gracias a su propiedad icónica- pero jamás una prueba de la realidad histórica. Una afirmación clara pero desgraciadamente todavía no incorporada en toda discusión sobre las posibilidades de investigación de la cámara.

A pesar de que son pocos los antropólogos y documentalistas que todavía tienen una actitud abierta empiricista respecto a la realidad, me parece que el problema es mayor entre los que dicen reconocer la imposibilidad de mostrar la realidad "como es", pero que en su crítica a la forma se pueden leer posiciones teóricas conservadoras sobre la cuestión del conocimiento.

Las teorías antiguas sobre el cine (antes de 1968), se concentran en el cine como forma, donde la función sólo se toca implícitamente. La función como tal no es realmente desarrollada hasta después, con la aplicación del marxismo, la semiótica y el psicoanálisis

²⁹ Lacan hace una diferencia entre el orden simbólico y el orden imaginario. Para él, el orden simbólico se refiere a todo producto del lenguaje que por naturaleza impone reglas sobre la conducta humana y el orden imaginario lo define como el registro visual. Basándose en Lacan, Julia Kristeva amplía el orden imaginario a todo el registro sensorial, y al contrario que Lacan, plantea Kristeva la existencia de momentos de resistencia en el orden simbólico.

en los 70. Los estudios etnográficos sobre su público son todavía más tardíos, la década de los 80, y comparativamente, mucho menores.

Para Bazin (Monaco, 1981; Bazin, 1967) es la *mise en scène* lo que caracteriza al cine realista, es decir, las tomas fotográficas largas y complejas y la utilización de foco profundo, esto es, la fotografía capaz de mostrar con igual nitidez los objetos en primer plano como los que se encuentran más lejanos. Para él, la profundidad de foco permite al espectador tener una relación más cercana a la imagen, una relación más cercana que la relación que se puede establecer entre el observador y los objetos observados a simple vista. Esta posibilidad de acercamiento, piensa Bazin, lleva a una actitud mental activa. Contrariamente al montaje, que según Bazin, limita la ambigüedad de expresión, el realismo en el cine muestra la realidad de una manera ambigua y por lo tanto el espectador tiene una mayor libertad de interpretación.

La idea de que las tomas largas representarían la realidad de una manera más honesta, ya la hemos discutido en el capítulo anterior. La afirmación de que las tomas largas y el foco profundo incentivaría una actitud mental más activa y que el realismo en el cine produciría textos abiertos que permitirían interpretaciones polisémicas no es algo que podamos discutir teóricamente sino sólo en términos empíricos. En una de las pocas investigaciones que existen sobre la recepción de documentales y cine etnográfico, Wilton Martínez (1992) llega a la conclusión de que sus estudiantes (con los cuales hizo sus estudios de recepción) eran propensos a reforzar y aumentar sus ideas estereotipadas sobre lo primitivo cuando veían cine etnográfico convencional realista, observacional y fáctico. Por el contrario, cuando estos mismos estudiantes veían cine con una narrativa dramática, humorística, cine hecho para la televisión comercial, usando técnicas reflexivas, concentrándose en la vida de algún individuo o presentando temas de interés general como por ejemplo roles femeninos / masculinos, problemas económicos, etc, se incentivaba la capacidad analítica y empática de estos mismos estudiantes. Estos estudios empíricos nos muestran otra realidad de la relación entre el film realista y el espectador, aparte de la pensada por Bazin.

Basándose en teóricos de la comunicación (Morley, 1980; Radway, 1984), Martínez también llega a la conclusión de que muchas de las interpretaciones que los estudiantes hacen de lo que ven en el cine, están determinadas por las ideas y modelos circulantes en la cultura de la cual ellos son parte, independientemente de las intenciones del director. Hechos denotativos son traducidos a conceptos como superstición, vulgar, actitud masoquista, irracional, inmoral, etc.

En la literatura clásica sobre montaje, encontramos dos posiciones, relativamente opuestas entre ellas. La de Pudovkins y la de Eisensteins. Para Pudovkin, el montaje tiene por objetivo reforzar la narrativa. Para Eisenstein el fin del montaje es crear nuevas

realidades e ideas. Interesante en ambas posiciones es la idea de que, según Pudovkin, a través del reforzar la narrativa -una idea con bases en el cine realista-, es posible guiar psicológicamente al espectador, mientras que para Eisenstein, el hecho de provocar nuevas ideas a través del montaje, obliga al público a participar activa e intelectualmente, es decir, de ver con ojos críticos la historia contada. (Monaco, 1981; Pudovkin,1929; Eisenstein1947,1949). Como Mónaco bien dice, para Eisenstein es necesario destruir la forma realista de presentación para poder presentar la realidad (comparar con la idea de Brecht presentada más arriba).

Cuando a partir de determinados filmes documentales mis estudiantes (a mitad de la carrera de comunicación audiovisual) discuten el pro y el contra de cada forma de presentación, se encuentran las formas más variadas de reacción ante las diferentes formas de cine. Algunos (quizás la minoría) se sienten manipulados por el montaje. Otros (quizás la mayoría) se sienten manipulados por las formas realistas que tratan de contarles la realidad "como es". La mayoría (definitivamente) encuentran desconcertante las tomas de filmación demasiado largas y también la mayoría encuentra difícil seguir el contenido de un film que contiene demasiada información verbal. Es obvio que la función del cine -realista o de montaje- es mucho más variada y compleja de lo que Eisenstein, Pudovkin o Bazin se pudieron imaginar.

Los film que los estudiantes más han apreciado son los que les han permitido sacar sus propias conclusiones, es decir que no les indican la forma "correcta" de pensar sobre un determinado tema, y que ponen en marcha sus pensamientos, imaginación y capacidad reflexiva. De qué manera diferentes formas de montaje pueden incentivar esos pensamientos, fantasías y capacidades, y de qué forma el montaje es una ayuda para mostrar -utilizando las palabras de Brecht- *la realidad como realmente es*, es algo que discuto en el resto de este capítulo.

Funciones del montaje

La forma más elemental de montaje es aquella en la que se muestran dos escenas, la una que sigue a la otra, pero que en la vida real están separadas por un par de minutos. Si vemos a una persona caminando hacia una plaza y luego vemos a la misma persona en la plaza, entendemos que la persona caminó los metros que le faltaban para llegar a ella. Este tipo de montaje hace que el espectador construya los pedazos que faltan en la imagen para obtener una lógica en la acción. Esta función básica de montaje ayuda a estructurar el material.

Otras formas más complejas de montaje, son el montaje paralelo y el montaje de atracción. El montaje paralelo se acostumbra a conectar con el director americano David

Griffith en la segunda década del 1900 y trata sobre la presentación de dos escenas, la una que sigue a la otra, ocurridas en lugares distintos, pero cronológicamente simultáneas.

El montaje de atracción se relaciona con Eisenstein en la Unión Soviética en los años 20 y tiene que ver con la creación de un tercer significado a través de juntar dos imágenes o escenas que no tienen necesariamente que ver la una con la otra. Las variaciones pueden ser muchas, desde la utilización de un denominador común como por ejemplo la presentación de diferentes cortes que muestran niños delgados y demacrados para connotar hambre y miseria, como también el presentar por ejemplo imágenes o escenas que muestran estos mismos niños intercambiados con escenas que muestran otros niños sanos y contentos con el fin de mostrar la injusticia de la distribución de la riqueza. Para Eisenstein el montaje era una forma instrumental para incentivar la capacidad intelectual del espectador por su capacidad de contenido simbólico y por lo tanto de referirse a ideas y conceptos abstractos.

Todavía otra forma de montaje, desarrollada como producto de las nuevas técnicas, es la que combina diferentes sonidos a diferentes imágenes, provocando nuevas interpretaciones. Si vemos la imagen de una mujer en un jardín, al mismo tiempo que escuchamos una música de Chopin, nos haremos una interpretación distinta que si vemos a la misma mujer y escuchamos a los Rolling Stone.

El problema de si el montaje produce textos abiertos o cerrados, es decir textos abiertos a distintos significados o textos retóricos cuya posibilidad de ser interpretados de diferentes maneras es mínima, no es algo que se pueda contestar en términos generales. El montaje puede ser utilizado para crear los dos tipos de textos. En un excelente artículo de Peter Loizos (1995) sobre el film de Gardner *Rivers of Sand*, reflexiona Loizos sobre la crítica de Ivo Strecker y la esposa Jean Lydall al mismo film. Al contrario de lo que ocurre en el film tradicional etnográfico con su estilo descriptivo-analítico (a través del uso de la voz en off), Loizos ve el cine a base de montaje, entre ellos *Rivers of Sand*, como un cine, que en vez de instruir hace alusiones, *ofrece puzzles y contextos de reflexión* (ibid: 316). Con esto no quiere decir Loizos que los textos abiertos siempre sean mejor que los cerrados, como él mismo dice, dependen del contexto. Si necesitamos una orientación rápida de otra cultura, lo más útil es un texto cerrado.

Sobre la crítica de la distorsión del tiempo y del espacio.

Strecker (citado en Ruby, 2000: 108) critica la distorsión del tiempo y el espacio en ciertas películas de Gardner, y Ruby admira el cine de Tim Asch por editar las frecuencias filmadas de una manera cronológica. La idea de que las escenas editadas cronológicamente nos dan una visión más auténtica de la realidad - suposición bastante generalizada entre muchos antropólogos visuales -, se basa en varias suposiciones. La primera es que la idea de "tiempo real" que existe en nuestra cultura es una idea generalizada a otras culturas. Además de las reflexiones filosóficas que podamos hacer sobre el significado del tiempo y el espacio, tenemos varios ejemplos culturales concretos.

Gösta Friberg (Hultgren & Friberg, 1985) nos describe la percepción del tiempo- espacio en los indios Hopi en USA y de lo manifiesto y lo "subjético" en el idioma y la cultura de ellos. Basándose en las investigaciones de Benjamin Lee Whorf sobre la estructura del idioma en estos indios, vemos que la concepción y estructuración del mundo para este grupo está basada en la idea de lo manifiesto y la idea de lo "subjético" como la traducción más cercana a *tunátya* que realmente significa esperanza y deseo. Lo que en nuestra cultura denominamos "pasado" y "presente" está incluido en lo manifiesto y es percibido como un "tiempo expandido y sin fin" (ibid: 196). Lo que nosotros denominamos "futuro" está incluido en la otra dimensión, la "subjética", pero también lo hace la "memoria" ya que tiene que ver con algo que deseamos.

Una segunda suposición en la idea de que las escenas editadas cronológicamente representen mejor la realidad, es la cuestión de la relación entre, por un lado, descripción cronológica de sucesos y "verdad" y por otro lado desarrollo de temas no cronológicos a través del montaje e imposibilidad de saber si lo que se ve corresponde a la realidad. Algunos antropólogos visuales van tan lejos que acusan a los directores que utilizan el montaje y el desarrollo de temas como manipulaciones para decir lo que ellos quieren. Naturalmente que puede existir ese caso, de la misma manera que puede existir la manipulación de un texto escrito. Pero también es posible verlo de otra manera. La descripción cronológica es el primer estadio en el desarrollo en un texto científico. La utilización del montaje para el desarrollo de temas, para la creación de nuevos significados (montaje de atracción) o para entender el significado de dos acciones paralelas (montaje paralelo) puede ser el resultado de un largo proceso de investigación. Esto nos lleva a la cuestión del objetivo que tiene el etnógrafo cuando utiliza la cámara. Si lo vemos como Elisenda Ardévol (Ardévol, 2001: 53) que piensa que muchos etnógrafos utilizan la cámara, no para representar la realidad sino para investigar sobre ella en términos ingenuos empíricos, naturalmente que la crítica puede tener su razón de ser pero en ese caso no podemos hablar de *cine etnográfico* sino quizás sólo de *tomas fílmicas*. (ver capítulo 1).

Algunos antropólogos consideran el hecho de que los sujetos filmados se puedan reconocer en un film, como medida de realidad del film. Más allá del hecho de que siempre algunos sujetos se reconocerán y otros no, a primera vista parece una cuestión bastante lógica pero quizás la respuesta es más complicada. Timothy Asch (1992:199) nos relata una escena de Eisensteins *Battleship Potemkin* (1925) donde a través del montaje nos recuerda como vemos, cuando los soldados del Zar atacan a los manifestantes, una mujer que pierde los anteojos, otra que se cae, el coche de un niño que cae por las escaleras. Asch hace notar que lo que el espectador ve es el producto del montaje y que esta escena no necesariamente es reconocida por sus participantes. También MacDougal (1998) reflexiona sobre la mejor posición de la cámara. Basándose en una propia experiencia de filmación llega a la conclusión que lo que puede ser la mejor posición de la cámara en el sentido de mostrar más al espectador, no es nunca la misma posición del sujeto / sujetos del film (podemos poner una cámara arriba de un árbol, pero no acostumbramos a tener la visión que nos permite la altura por ejemplo). La situación se hace más complicada cuando utilizamos varias cámaras cuyas tomas después podemos editar de distintas maneras a través del montaje. Como ya hemos visto, esto nos actualiza la pregunta de *qué realidad es más real*. La más amplia que nos da el film o la menos amplia que nos da el punto de vista de la observación de un sujeto en el film.

Directamente relacionada con la idea de "tiempo real", está también la idea de la existencia de una relación causa-efecto, donde es posible determinar "la causa" en un tiempo cronológicamente anterior al "efecto", es decir, una idea mecanicista de la relación entre diferentes hechos.

Una cuarta idea implícita en la crítica del montaje es la creencia de una realidad que sólo es posible ver en términos denotativos, es decir la idea de que la dimensión subjetiva de la realidad - los sueños, fantasías, percepciones, deseos, pensamientos, etc , no corresponden realmente a la realidad.

Finalmente la misma crítica también implica la idea de que el "tiempo real" es más importante que el "tiempo interno", es decir la percepción y el significado que diferentes momentos tienen para nosotros. Pero quien no ha sentido alguna vez que dos minutos vividos han sido los más largos de su vida?

Sobre la crítica de la distorsión de la realidad a través de consideraciones estéticas

Mischler (citado en Ruby,2000:99) critica lo que él llama ornamentos artísticos y ficción en el film *Dead Birds* (1963) de Robert Gardner y plantea que esas pretensiones artísticas

impiden considerar el filme como representativo de alguna realidad y por lo tanto inservible desde un punto de vista científico. Este planteamiento se basa en otras dos creencias. La primera es el no-reconocimiento del significado de la experiencia estética en el ser humano, cuando por ejemplo nos encontramos en una situación en que percibimos colores, el tacto de una piel, los sonidos de un violín o cualquier detalle del mundo que rodea nuestro cuerpo. La segunda parece ser que si esa experiencia estética existe, debe ser representada con palabras y no con medios estéticos. Ruby parece sumar esas ideas cuando nos dice, que "los bloques básicos con que el etnógrafo debe trabajar son la filmación de los quehaceres de los sujetos filmados y los comentarios que ellos hacen sobre los mismos" (ibid: 242). En otras palabras, sólo lo manifiesto.

En una visita que hice al jardín botánico de La Concepción en Málaga tuve una experiencia interesante. Cuando llegué al jardín me enteré de que no estaba permitido recorrerlo sólo, sino sólo sumarse a un grupo que iba con un guía que informaba cuan viejos eran los árboles, de donde venían, etc. Durante la hora de recorrido, observé que algunas de las personas del grupo trataban de hacer lo mismo que yo, es decir alejarse lo más posible de la voz de la guía para poder *sentir* (no necesariamente en forma táctil) esos árboles maravillosos y el aire que los rodeaba (lo que corroboré al final del paseo cuando uno de los participantes me lo dijo explícitamente). Si alguien hubiera hecho un film del paseo por el jardín, filmando lo manifiesto, es decir, la gente caminando entre los árboles y las explicaciones de la guía, habría captado una parte de lo sucedido, pero para mí y para otros, la menos importante. Me puedo imaginar, que la única forma de haber captado *mi* realidad habría sido utilizando técnicas de montaje y "ficción" que hubieran connotado la desaparición del tiempo y el espacio y la fusión de la materia y el espíritu (a falta de un concepto mejor).

Un tercer supuesto es que el significado simbólico de los quehaceres humanos son mejor expresados en términos cognitivos y no poéticos ni artísticos. Una suposición discutible desde muchos puntos de vista.

Interesante en el razonamiento de los autores que defienden puntos de vista parecidos a los de Mischler y Ruby, no es que consideren que la realidad social no debe ser interpretada, al contrario, ellos plantean que sí debe ser interpretada, pero a través de comentarios verbales del investigador y director, en forma de por ejemplo voz en off en el film. Interpretación y comentario está bien, siempre que se use la palabra pero no el montaje - ni de imágenes ni de imagen-sonido.

Sobre la crítica de la creación de nuevos significados a través del montaje

La utilización de comentarios verbales acompañando lo que se muestra tiene por fin *evitar confusión y malentendido* según Loizos (Loizos,1992:54) pero también impide al espectador sacar sus propias conclusiones. En una reflexión que Loizos hace sobre una escena del film *The Meo* de la serie *Disappearing World* (ibid:50-65), donde se muestra el funeral de un joven soldado y se escucha el lamento de su hermano, se pregunta el autor si no hubiera sido necesario un comentario verbal sobre las imágenes mostradas, un comentario que elevara la particularidad de lo visto a un nivel de abstracción más generalizado, que nos dijera algo de por ejemplo el tipo de relación entre hermanos en esa cultura o sobre ese tipo de ceremonias en general. El director del *The Meo* capta la privacidad del lamento a través del uso del zoom, y no sólo informa al espectador sino también lo hace sentir *como* el hermano que se lamenta³⁰.

La posibilidad de hacer sentir al público *como* los sujetos de un film sienten es algo que podemos obtener tanto con la narrativa como con el uso de por ejemplo primeros planos y de montaje³¹.

Cuando se exige la necesidad de la voz académica para comentar imágenes, lo que se está exigiendo es que el público aprenda algo *sobre* los sujetos que se muestran y no que aprendan a sentir *como* estos sujetos sienten. Esta última posibilidad la da el montaje y su punto de partida es otra forma de conocimiento. Una posibilidad de conocimiento a través de la experiencia hermenéutica y fenomenológica, donde el cuerpo y el intelecto son una unidad.

Uno se podría preguntar si no es el uso de la palabra una actitud imperialista. El público debe interpretar como el investigador, no de otra manera. Cuando David MacDougall reflexiona sobre la crítica que algunos antropólogos hacen al film *Forest of Bliss* (1985) de Robert Gardner, nos lleva a las características de la imagen: signos flotantes que escapan a las explicaciones y al control, y a lo que Barthes llama el significado persistente (the obtuse meaning), "un significado que parece existir más allá de la cultura, del conocimiento y de la información" (Barthes, 1977:55). Esta segunda propiedad de la imagen, la del significado persistente, parece acentuarse con el uso del montaje, en el tercer significado producido en el espacio ausente entre cada imagen. Un comentario y una explicación sin palabras.

³⁰ En este caso se trata de la utilización del zoom pero el mismo efecto se puede conseguir utilizando el montaje de un primer plano.

³¹ El uso de la dialéctica en Eisenstein.

Dai Vaughan (1992) también reflexiona sobre la crítica de algunos antropólogos al uso del montaje. Vaughan critica algunos antropólogos visuales que parecen creer que un mínimo de estructuración en la edición del material permite una mayor aproximación a la verdad. La lógica del razonamiento falla, nos apunta, ya que lo contrario de algo estructurado no es lo verdadero sino simplemente lo desordenado. La técnica de montaje, le permite al director el estructurar su material. A ningún teórico se le ocurriría presentar su material escrito de una forma no estructurada. Acostumbramos a usar subtítulos que abarcan determinados temas y una línea coherente a través del texto donde sea posible ver claramente la relación entre el material empírico y las interpretaciones del investigador. A nadie se le ocurriría decir que el texto representa la realidad de una manera más honesta cuando está desordenado.

A un nivel meta teórico, no deja de ser interesante el hecho de que dentro de la antropología audiovisual se siga en el 2000 discutiendo el problema de la realidad en la forma en el cine documental y etnográfico, cuando ya por 1968, en el hábito de las teorías fílmicas, se entiende la relevancia de investigar sobre la función del cine y no ya más sobre su forma y correspondencia con la “realidad”.

CAPÍTULO SEXTO

El problema de la reflexión y de la representación del "Otro".

El filme francés, *Adiv Monde ov L'Historie De Pierre et Claire* (1997) de Sandra Kogvt, trata del encuentro de la directora con los habitantes de un pueblo en los pirineos, de cómo el proceso de globalización ha influido en la vida de una comunidad en la montaña y sobre el cuento de Pierre y su novia Claire que los mismos habitantes le cuentan a Kogvt. Pierre era un pastor de ovejas que había vivido en el pueblo hacía 100 años atrás y todos los habitantes del pueblo tienen diferentes versiones sobre el destino de Pierre. Entre paisajes idílicos de valles verdes entre las montañas, ovejas pastando, campesinos y pequeños comerciantes, Kogvt entrevista a varios de los hombres y mujeres del pueblo. Escuchamos distintas conversaciones:

"Lo han filmado antes? ¿La televisión?"

" Sí...yo los quería denunciar (a la televisión) porque revolvieron todo lo que yo dije..."

Y luego otro habitante agrega:

"Los fotógrafos son esos que lo persiguen a uno, quieren fotografiarlo para un filme que muestran en otros países o en París para decir ' (vean) el último ejemplar de una raza extinguida'"

.....

Kogvt: "Que piensa usted que yo debería filmar aquí?"

Entrevistado: "No es la mejor época de año, pero usted puede copiar la película que yo hice"

"¿Para mi filme? -pregunta Kogvt

" Sí, por qué no, es un buen filme, con imágenes fantásticas, usted lo tiene que ver..."

.....

Humorísticamente, uno de los entrevistados comenta la historia que otro vecino contó sobre Pierre y Claire:

"Ese señor habla demasiado. ¿Entiende usted? Uno tiene que tener cuidado, no se puede creer todo lo que él dice"

"¿El no dice siempre la verdad?"- pregunta Kogvt

" Sí, por supuesto, todo lo que dice es cierto, pero hay muchas verdades. Él tiene la suya, nosotros quizás tengamos otra".

En otro momento Kogvt le pregunta a otra persona, si es bueno hacer un filme sobre un pastor, a lo que el hombre le responde:

"Sí, pero no será el primero. Hay muchos filmes sobre pastores ¿y por qué? Sí, porque hay algo *genuino* en ellos..."

El filme *Adiv Monde ov L'Historie De Pierre et Claire* es una crítica a la búsqueda de la antropología tradicional por lo autóctono y no contaminado - lo "genuino"- y también una reflexión sobre la posibilidad de conocer. Sin mostrarnos explícitamente (con palabras) sus pensamientos, Sandra Kogvt deja a los sujetos expresar su conciencia sobre el rol que se supone que ellos deben tener en un filme, cómo la televisión los convierte en el Otro y también nos muestra la construcción de la realidad a través de la memoria. En otras palabras, una reflexión sobre la reflexión.

El origen del concepto de reflexión se acostumbra a relacionar a las ideas de Kant y a la diferencia que Kant hace entre la reflexión sobre la posibilidad de conocimiento y la reflexión en un sentido ideológico/ de emancipación. Como Bernstein (1985) nota, estas formas de reflexión están relacionadas la una con la otra. Para poder saber lo que podemos hacer para lograr algún tipo de independencia, debemos saber qué posibilidades tenemos de obtener conocimiento. En otras palabras, las reflexiones que hagamos respecto a la realidad social que nos rodea deben basarse en algún tipo de conciencia sobre los cimientos de nuestra forma de acercamiento a la realidad.

Cuando Bill Nichols (1991) desarrolla sus clasificaciones sobre las diferentes formas de cine documental, implícitamente utiliza las diferencias Kantianas para referirse a la forma que él llama auto reflexiva. Nichols ve dos dimensiones en la autorreflexión, una política y una formalista. La política lleva la atención del espectador a las relaciones de poder (reflexión en términos ideológicos/ de emancipación) mientras que la formalista dirige la atención a la obtención de conocimiento. Esta última corta la ilusión de realidad (de la existencia de una relación directa entre signo y referente) a través de, por ejemplo: 1. Comentarios a nivel meta narrativos, 2. Dando la misma dignidad a las afirmaciones hechas por el realizador del filme y por los sujetos entrevistados, 3. Utilizando elementos extraños como el dialecto para dirigir la atención a como el lenguaje construye una realidad y 4. Introduciendo ironías, parodias y sátiras para poner de manifiesto actitudes y valores de los sujetos o de los realizadores mismos del filme. A las estrategias de autorreflexión formalista nombradas por Nichols, podemos también agregar otras como por ejemplo la utilización del propio "yo" en el proceso de interacción con los sujetos y

grupos que se tratan de entender y otro tipo de estrategias más específicas de la etnografía experimental, la surrealista o postmoderna. De qué manera esas distintas formas de reflexión se dan en la narración (fundamentalmente fílmica) y cómo esas formas de reflexión formalista se relacionan con la reflexión ideológica, más específicamente en la reflexión sobre el Otro y la representación de este Otro es lo que discuto en este capítulo.

En las monografías lo más común es que encontremos una reflexión respecto al método empleado en la investigación. Menos común es la reflexión sobre las formas de representación empleadas o sobre la naturaleza de las explicaciones antropológicas o sociológicas y menos aún respecto a las teorías del conocimiento en las cuales se basan toda nuestra investigación. Cuando encontramos algún tipo de reflexión en un filme, lo más corriente es que nuestra atención sea guiada hacia al proceso de producción, donde se nos muestran las cámaras que filman o los realizadores del filme haciendo entrevistas. En términos generales podemos ya imaginarnos una diferencia entre las consecuencias del tipo de reflexión utilizado en las monografías en contraposición al filme. La reflexión en la monografía ha venido a cumplir la función de argumentar sobre la necesidad de la metodología empleada mientras que la reflexión en el filme lo ha hecho para recordar al público que las imágenes que se ven sólo son construcciones de la realidad. Un ejemplo clásico es el filme de Vertov, *The Man with the Movie Camera* (1929), donde en la segunda parte del filme el productor juega con la super imposición de imágenes, hace rodar la cinta grabada en sentido contrario, aumenta la velocidad el movimiento, la disminuye y utiliza un montaje para construir escenas que no existen en la realidad. Cuando en la primera parte del filme parecemos ver un registro del despertar de una ciudad, en la segunda parte, implícitamente se nos dice que no olvidemos que a través de la tecnología del cine también podemos mentir. Esta diferencia en las funciones de reflexión que se supone una monografía respecto al filme documental debe tener, nos dice algo de la credibilidad que le damos al texto escrito respecto al filme.

Dependiendo del género del texto y de la idea de cómo obtener conocimiento, encontramos en las monografías y artículos científicos diferentes formas de reflexión. La forma más común desde una perspectiva positivista, es el razonamiento sobre la fidelidad y validez del estudio. Desde este punto de vista, si logramos convencer al lector que otro investigador habría llegado al mismo resultado utilizando los mismos métodos y que estos métodos eran los más adecuados para medir lo que nos habíamos propuesto medir, suponemos que esta reflexión es suficiente para considerar el trabajo como objetivo. Naturalmente que este razonamiento puede ser atacado desde muchos puntos de vista, y lo ha sido, entre otras cosas por no tomar en cuenta la dinámica de los procesos culturales, la fijación de categorías a través de los conceptos empleados y la falta de sensibilidad respecto a las dimensiones inconmensurables de la realidad social y cultural. A pesar de

ello, todavía a veces se exige a los estudiantes de las ciencias sociales, razonamientos sobre la fidelidad y validez de sus trabajos³².

Desde una perspectiva más cualitativa, el tipo de reflexión que encontramos en textos antropológicos y etnográficos ya sean escritos dentro o fuera de la academia, pueden ser experiencias propias, reflexiones sobre el trabajo de campo, la metodología empleada, las relaciones de poder entre el investigador y el grupo estudiado o el derecho de interpretación. Pero, como varios autores ya lo han hecho notar, estas reflexiones son quizás más comunes en libros de metodología que en la presentación de los propios trabajos. En otras palabras, muchos de los textos académicos de las ciencias sociales en general, más se interesan en el producto final que en el proceso para llegar hasta allí. Quizás ésta es la diferencia entre la novela etnográfica no ficticia y la monografía académica³³. Mientras la monografía académica más a menudo se interesa por el resultado de la investigación, la novela etnográfica no ficticia se interesa tanto por el resultado como por el proceso para llegar hasta allí.

Kate Karko en su libro *Tíbet, mon amour* (2001), nos cuenta por ejemplo de sus experiencias viviendo medio año en las praderas del Tíbet, en la tienda de campaña de la familia de su esposo. Kate y Tsedup viven en Londres y la narración se basa

³² Esto no deja de ser interesante si pensamos que las reflexiones en estos términos son poco comunes en las publicaciones editoriales.

³³ En la literatura se encuentra el concepto de novela de no-ficción (nonfiction novel/ creative nonfiction writing/ litterature of fact) y novela etnográfica. Según el Departamento de Inglés de la Universidad de Pittsburg, la novela de no-ficción es definida como la narración que emplea técnicas literarias e imágenes artísticas asociadas con la ficción o la poesía para informar sobre hechos y personar reales. En esta categoría también se clasifica el llamado periodismo literario. (www.english.pitt.edu/weblinks/cnf.html). En la clasificación de novela etnográfica, se encuentran tanto contenidos fictivos como por ejemplo ciencia ficción como contenidos reales. Es obvio que no existe un límite natural entre los diferentes géneros y parece ser que algunos autores clasifican sus propios escritos de por ejemplo "novela etnográfica" para evitar críticas innecesarias de parte de sus colegas en la academia. No puedo dejar de preguntarme si no es este el caso de la novela de Michael Jackson *Barawa and the Ways Birds Fly* (1986). El concepto de "novela etnográfica no-fictiva" no lo he encontrado en la literatura, pero me parece un concepto provechoso para referirse al tipo de litteratura que trata de personas y hechos reales desde un punto de vista etnográfico y/o antropológico, y que utiliza técnicas literarias de la literatura de ficción.

fundamentalmente en la primera visita / estancia de Kate en una cultura tan distinta a la suya en la que ella creció en Inglaterra. Kate Karko no es antropóloga pero sus estudios de Cultural Studies y una sensibilidad exquisita nos transmiten lo que ella sintió en aquellos meses de convivencia, entendiendo a su nueva familia y a esa nueva cultura. Como lectores nos enteramos de las relaciones entre los miembros de la familia, las relaciones entre los adultos y los jóvenes, las relaciones entre los sexos, de la repartición del trabajo entre los hombres y las mujeres, la economía familiar, la relación del grupo nómada con las autoridades chinas, las creencias religiosas y los ritos de cada día. Pero más que nada, nos da la posibilidad de identificarnos tanto con ella como con los sujetos del grupo que describe, de poder sentir lo que ella y ellos sienten y poder entender el significado de su forma de relacionarse con el mundo que los rodea. Tanto la realidad material como la subjetiva se nos muestran a través de la narrativa, contada en primera persona y con los diálogos entre ella y sus nuevos familiares presentados como en una novela de ficción y no entre signos de citación. Al contrario de lo que aprendemos en los viejos libros de metodología etnográfica, Kate Karko nos muestra sus más profundos sentimientos respecto a lo que ve, reconociendo a veces su dificultad para aceptar algunas de las costumbres del grupo familiar, pero la manera en que lo hace no es desde una posición de superioridad, sino simplemente poniendo de relieve los choques de su cultura materna con la cultura nómada del lugar. Gran parte de la narración es descriptiva, pero cuando reflexiona sobre un hecho lo hace utilizando el "yo" y relacionándolo directamente a ella como producto de otra cultura. La siguiente cita nos da una idea de su forma de narración:

" Los hombres de Amdo son personas ferozmente leales que morirían por un amigo. Se comportan siguiendo un código de conducta parecido a la galantería medieval. Son brutalmente sinceros, tan cándidos que de hecho, no saben qué es el tacto. Si estás gorda te lo dicen. En las discusiones evitan toda sutileza: las cartas siempre tienen que estar boca arriba. El mundo 'civilizado' describiría su actitud como ingenua, y de hecho dio lugar a todo tipo de malentendidos entre Tsedup y yo al principio de nuestra relación. No me había dado cuenta del grado de astucia al que aspiramos los occidentales. Mi conducta siempre se había regido por una complicada mezcla de chantaje emocional y actos evasivos." (2001:59)

Cuando Kate Karko trata de entender a los sujetos que la rodean, se acerca al conocimiento de sí misma, de una manera similar a cuando por ejemplo en la filosofía Martin Heidegger (1981) reflexiona sobre el significado del *in-der-Welt-sein*, cuando George Gadamer (1988, 1976) nos trata de explicar la relación entre el lector y el texto, cuando en la antropología James Clifford (1986) nos recuerda que toda versión del "otro" es una construcción de sí mismo y cuando en el cine Jorge Preloran (1987) nos dice que

los sujetos que filma realmente son él mismo. Karko interpreta la conducta del grupo en el que vive por el momento y lo hace reflexionando abiertamente sobre el porqué ella piensa e interpreta como lo hace. No como una excusa para el lector sino tratando de entenderse a sí misma.

MacDougall hace una diferencia entre lo que él llama reflexión externa y reflexión interna. La reflexión externa nos indica un marco de referencia desde el cual debemos interpretar el texto o filme y se basa en el supuesto de una posible relación directa entre texto / filme y "realidad". Este tipo de reflexión tiene por función el limitar las diferentes y posibles interpretaciones por parte del espectador para así poder determinar si el texto o el filme es una buena copia de la realidad. MacDougal, con razón, es escéptico ante este tipo de reflexión que más funciona como una justificación del propio trabajo que como una reflexión sobre la propia estructura de pensamiento y la implicación del autor en la obra. La reflexión interna, por el contrario, nos muestra la posición del autor en la obra y el espectador debe poder leer esta reflexión en el mismo texto / filme. Un filme que utiliza de una reflexión interna no necesita recordar al público que lo que se ve es una construcción de la realidad -MacDougall confía en que el público lo entiende, cuando el filme combina el intelecto con los sentimientos, demostrando así la clara posición del autor. La causa de no lograr esta reflexión interna se encuentra en las exigencias de las doctrinas del objetivismo científico que tratan de hacer desaparecer al autor del filme (MacDougall,1998: 88-91). "Mi trabajo debe ser juzgado por mi honradez respecto a ellos (los sujetos que filma), y la forma en que ellos perciben y entienden el mundo, sin pretender estar reflejando sus formas de verlo.....Si yo soy auto reflexivo, esa auto reflexión debe ser acerca de la relación entre nosotros (el filmador y los sujetos que filma), no una forma de hablar sobre sus cabezas dirigiéndome a una audiencia extraña" (ibid: 91).

Esta forma de reflexión interna la encontramos en la literatura en las narraciones como la de Kate Karko, que es también una autobiografía, y también en otro tipo de narración como la del académico australiano Peter Read (1996) en su libro *Returning to Nothing*. El libro de Read trata del significado que damos a los lugares que más o menos hemos estado obligados a dejar, y a los cuales en un tiempo futuro volvemos para encontrar que ya no existen o que han cambiado tanto que ya no los reconocemos. Una etnografía de la memoria si se quiere. En la introducción del libro, Read nos plantea una serie de preguntas como ¿Es la diferencia de clases fundamental en el estudio de esos lugares? ¿Es la evacuación forzada una condición para el sentimiento de pena? ¿Cómo y por qué cambia la memoria en diferentes fases de nuestra vida? ¿Es el echar de menos mayor en las mujeres que en los hombres?, al mismo tiempo que nos hace notar que las respuestas encontradas en la narración son sólo tentativas y no definitivas. El libro se basa

fundamentalmente en entrevistas con australianos de hoy día que fueron emigrantes europeos después de la segunda guerra mundial, con personas que perdieron sus casas y sus pueblos a causa de catástrofes naturales, con gente que en algún momento de su vida decidió dejar el que hasta entonces había sido su hogar. El libro es principalmente descriptivo, donde Read combina las interpretaciones que hace de las entrevistas con citas de las mismas. Escrito en tercera persona, podría pensarse en una voz omnipotente del autor, pero como lector no es esa la impresión que nos da. Al contrario, también gracias a la sensibilidad de Read, a la combinación de descripciones materiales y subjetivas, nos transmite una reflexión, no de cómo debemos leer el texto sino de "la complejidad y profundidad de los sentimientos por lugares perdidos en Australia" (1996: x). Mientras Karko utiliza su propia historia para introducirnos en la vida de un grupo nativo del Tibet, Read, sin posicionarse en el lugar del saber omnipotente, le da voz a sus entrevistados para que nos transmitan sus sentimientos.

A pesar de las diferencias de las narrativas de Karko y Read, la primera una auto etnografía y la segunda una narración en tercera persona, ambas tienen algo en común y es la posibilidad que se le da al lector de sentir empatía e identificarse con los sentimientos de los sujetos de la narración, con el Otro.

Pero qué pasaría si, como Buache/Barbáchano plantea, la posibilidad de empatía e identificación fueran la "hermana de la resignación", "pretexto para la coartada que 'se permite a sí mismo el individuo demasiado cobarde para comprometerse en la revuelta'"? (Barbáchano, 2000:114)

En su razonamiento ejemplifica Barbáchano con el caso contrario, es decir, el tipo de narrativa que no nos permite ningún tipo de identificación. Barbáchano admira las películas de Buñuel por evitar esa posibilidad de empatía con los sujetos filmados y obligar al espectador a enfrentarse con la bruta realidad. Según Barbáchano, el surrealismo salvaje de Buñuel en su filme *Las Hurdes* por ejemplo, consigue que el cuerpo del espectador experimente las terribles injusticias y miserias humanas, no permitiéndole sentir empatía sino chocándolo corporal, mental y emocionalmente con imágenes frías, "desequilibrando las conciencias frías y acomodaticias" (ibid). Cómo sentir empatía cuando por ejemplo, como Barbáchano nos recuerda del filme, Buñuel nos muestra cómo "los campesinos son mordidos a menudo por víboras, y la mordedura no es mortal en sí misma, *pero* los campesinos la convierten en mortal al intentar curarse con yerbas que infectan la herida..." o que "el pan es desconocido, *pero* el maestro da de vez en cuando un mendrugo a los niños, *pero* los padres, que tienen miedo de lo que no conocen, tiran esos mendrugos"? (ibid:113)

El Otro, el débil, el que es representado, no tiene automática- o esencialmente razón o es poseedor de los valores humanos justos, pero lo que Buñuel nos muestra es más bien una consecuencia terrible de una política económica en una sociedad determinada. Y según Barbáchano, consigue lo que el neorrealismo italiano pocas veces consiguió: comunicarnos la injusticia del mundo.

La posibilidad de empatía e identificación utilizada por Karko y Read y el choque corporal y emocional utilizado por Buñuel no son posibilidades contrarias sino distintas reacciones de la misma estrategia. El envolver al lector y/o al espectador corporalmente, encarnar esas experiencias en la piel del vidente.

Relación palabra-imagen y el Otro

¿Cómo es posible obtener conocimientos de otras culturas sin transformar a sus sujetos en el Otro y sin transformar a sus individuos en estereotipos? ¿Cómo evitar la posición voyeurista del espectador? Una parte de estas respuestas la encontramos en la utilización de las voces en el filme.

No existen respuestas universales a estas preguntas y un estudio sobre la relación entre la unidad imagen-palabra en el filme y las interpretaciones que el espectador hace de ellas nos mostraría una variación en la forma de percibir en la audiencia. Sin embargo algo podemos decir del filme como texto, tratando de entender la construcción de significados de acuerdo a los códigos culturales de nuestra cultura occidental.

En este contexto me refiero a la relación palabra-imagen en distintas variaciones para representar al Otro. Los primeros cuatro ejemplos que doy tienen que ver con la voz del antropólogo, las siguientes con la voz de los sujetos filmados³⁴ El primer caso es la utilización de una voz omnipotente de alguien que no vemos y que comenta las imágenes que se muestran o que nos da algún tipo de información adicional para entender el contenido, la Voz de Dios, en las palabras de Nichols. Si somos algo observadores

³⁴ Los ejemplos que aquí doy se basan en el análisis que es posible hacer de las escenas elejidas por Karl G. Heider en el video que acompaña su libro *Seeing Anthropology*. Esas son escenas de las películas *The Goddess and the Computer*, *Number of Days*, *Latah: A Culture-Specific Elaboration of the Startke Reflex*, *Dead Birds*, *Box of Treasures*, *How to Behave*, *Dani Sweet Potatoes*, *Appeal to Santiago*, *Farm Song*, *The Nuer*, *N!ai: The Story of a !Kung Woman*, *The Cows of Dolo Ken Paye*, *Eduardo the healer*, *Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism*, *House of the Spirit: Perspectives on Cambodian Health Care*.

podemos darnos cuenta que a veces esta voz se construye para explicar las imágenes, pero a veces lo originario es la voz y las imágenes se seleccionan como metáforas de lo que se dice. En ambos casos el Otro es alguien a quien no nos acercamos sino que vemos a distancia y del cual nos enteramos a través de una tercera persona. Esta forma de no-acercamiento recuerda la actitud colonizadora de los grandes imperios, de definir e interpretar pero no de juntarse / relacionarse íntimamente con el colonizado. Cuando las imágenes son al mismo tiempo tomadas a distancia, la distancia psíquica también aumenta.

El segundo caso es la filmación directa del antropólogo que hace la investigación mientras éste, mirando a la cámara nos explica sus hallazgos y explicaciones. También en este caso escuchamos una explicación que *nosotros* (el antropólogo perteneciente a nuestra cultura) hacemos de *ellos*, es decir el Otro se representa como lo extraño, lo distinto a nosotros. La diferencia con el primer caso es que esta vez vemos al antropólogo detrás de la voz; y debido a que sabemos que es antropólogo y porque nos mira directamente a los ojos mientras habla es fácil creer y aceptar sus interpretaciones como verdad. Una variante de esta forma (el tercer caso), es cuando el antropólogo pertenece a la cultura que trata de representar. Entonces se produce algo interesante ya que reconocemos al antropólogo como parte de nosotros (por su forma de vestir, de hablar, de razonar) al mismo tiempo que éste utiliza la primera persona plural, "nosotros" para referirse a la cultura estudiada. El Otro se encuentra entonces en el "nosotros" (antropólogo / sujeto estudiado), pero el "nosotros" (antropólogo / audiencia) no es el mismo que el Otro. En otras palabras, el antropólogo que vemos en la pantalla ya no es más parte de nosotros sino que pasa a ser parte del Otro en el caso de que la audiencia y los sujetos representados pertenezcan a diferentes culturas. En el caso contrario, es decir cuando los sujetos y la audiencia pertenecen a un mismo grupo cultural, la doble posición del antropólogo se reconoce como natural si al mismo tiempo esta audiencia puede reconocerse en las afirmaciones y explicaciones que da el investigador.

Un cuarto caso es la utilización de una voz anónima (como en el primero), que parte refiriéndose a los sujetos filmados como "ellos", mientras nos da explicaciones de sus costumbres, sus tradiciones, etc, pero que en medio de estas explicaciones cambia el "ellos" por el "nosotros". Esta estrategia no puede dejar de hacer reaccionar al espectador. De pronto nos damos cuenta que el Otro es el que creíamos que era el "nosotros" pero este "nosotros" de repente se transforma en "ellos". La diferencia con el caso anterior es que mientras que en uno vemos al antropólogo en la pantalla, en el otro caso no lo hacemos. Pero en ambos casos se trata de un desplazamiento de la posición del antropólogo, de una unidad antropólogo-audiencia a una unidad antropólogo-sujeto del filme.

Pero ¿cómo hacer que suceda lo contrario, que "ellos" se transformen en "nosotros"? En los ejemplos dados hasta ahora hay siempre alguien que habla sobre otro. Un caso diferente es cuando se da voz al Otro. Aquí encontramos diferentes variantes. La primera es cuando los sujetos filmados hablan un idioma distinto al del antropólogo. En este caso se utilizan a veces subtítulos y a veces una voz anónima que dobla lo que dicen los sujetos tratando de mantener los sentimientos en sus voces. En el caso de los subtítulos queda claro que lo que ellos hablan es incomprendible para nosotros. También puede suceder que la audiencia entienda tanto el idioma de los sujetos del filme como el idioma de los subtítulos, corriendo así el riesgo (y contrario a lo que se podría pensar) que parte de la concentración del público se dirija a controlar si las traducciones están bien hechas, produciendo así un distanciamiento hacia el contenido del filme. Como el espectador experimenta al Otro a través de subtítulos, podemos pensar que en parte depende de la experiencia que se tenga del cine de ficción. En Suecia, por ejemplo, estamos acostumbrados a escuchar todas las películas americanas en inglés mientras vemos subtítulos en sueco y nos parece lo más normal del mundo. En España por el contrario, se doblan las películas al español. Por mi parte, que no estoy acostumbrada a ello, los caracteres de las películas se me transforman en extraños, casi cómicos cuando un personaje se expresa en un idioma que no corresponde a su realidad. Seguramente las audiencias españolas reaccionan de otra manera. En consecuencia, y con mi experiencia del cine de ficción, cuando veo filmes etnográficos que no utilizan subtítulos sino que doblan lo que dicen los sujetos filmados, tratando de mantener las expresiones emocionales que estos sujetos ponen en sus palabras, me desconcierto y me hace muy consciente de que es una voz que está tratando de imitar a otro y *mi* distancia con el Otro aumenta.

El doblaje de los filmes, puede también llevar a malos entendidos cuando se utiliza una misma voz para doblar y para explicar. Una forma prestada de la literatura donde el autor cuenta una historia y escribe diálogos, pero que en el filme se presta a confusión y distracción al tener que dedicar atención a tratar de entender si el que habla es uno de los sujetos del filme (doblado) o es la voz del antropólogo. Todavía otro problema de desconcierto ocurre cuando la voz que dobla es por ejemplo de mujer y el que habla es un hombre (de lo que desgraciadamente hay ejemplos). Finalmente tenemos la utilización de la voz de los sujetos que pueden hablar el idioma de los productores del filme. Si nos damos cuenta de que la pronunciación o el uso del idioma no es correcto es muy probable que esto también nos influya para ubicarlo en el grupo del Otro. La utilización de un lenguaje correcto, tanto en términos gramaticales como fonéticos es fundamental para el reconocimiento del nosotros.

A pesar de los problemas implícitos en las diferentes variantes de la voz de los sujetos, no debemos olvidar, como nota Berger & Luckmann (1966) que es en la relación cara a cara

donde tenemos la mayor posibilidad de ponernos en la situación del Otro y de entender su subjetividad. Lo que en el filme más se acerca a esta situación es la toma de escenas donde los sujetos se pueden expresar por si mismos, ya sea hablando directamente a la cámara, entre ellos o dándonos a conocer sus pensamientos que el realizador del filme puede utilizar como voz en off en escenas determinadas. Cual de estas formas se elijan o cómo ellas se combinen depende del contexto, del futuro público y de las intenciones del hacedor del filme.

El mirar desde afuera:

Desde el cine de observación al cine experimental estructural y materialista: Wiseman, Gardner, Herzog, van Lishout

En el filme de observación la cámara sigue los eventos como suceden delante de ella, tratando de captar y revelar la “verdad” sobre ellos. Con un mínimo de corte y montaje, el director trata de “documentar” una realidad.

El filme estructural / material ha sido definido como una forma de cine experimental que llama la atención hacia su forma, hacia la acción y percepción del mirar. Como Russell lo define, es un filme documental pero que cuestiona su capacidad de documentar. La fijación de la posición de la cámara (desde el punto de vista del espectador) representa la orientación de la conciencia fenomenológica, al mismo tiempo que reconoce los límites de la posibilidad de conocer (Russell, 1999:158). A diferencia del filme de observación, la mirada voyeurista es tratada como una forma de representación y no como una técnica disciplinaria. La cuestión de quien mira y porqué es fundamental (ibid:160). Russell lo asocia a las ideas de Stephen Tylor sobre la etnografía postmoderna, donde no se hace ninguna diferencia entre el acto de describir y lo que se describe.

A pesar de que muchos de los filmes estructurales/ materiales pueden ser clasificados como filmes realistas, lo representado se enmarca en un encuadro metafórico o literal. Lo representado se muestran *como imagen*. El encuadro y el uso espartano del montaje, transforma esas imágenes en pinturas, nos dice Russell. Pero pinturas que el espectador puede entender *como pinturas* (representaciones) o como objetos esenciales y exóticos desgraciadamente. Mientras el cine de observación ve al Otro como objeto de estudio, el objeto de estudio en el filme estructural y materialista es la representación de este Otro. Pero es esta diferencia tan clara? O son las interpretaciones del público iguales a las pretendidas por los directores?

A continuación paso a describir cinco filmes. El primero, *Titicus Follies* (1967) de Frederick Wiseman, un filme de observación. El segundo y tercero *Forest of Bliss* (1988) de Robert Gardner, y *Winkelhart* (2001) de Ben van Lieshout son dos filmes que pueden

ser vistos como en el límite entre el filme de observación y el estructural/ material. Los dos últimos, *Fata Morgana* (1971) de Werner Herzog, *Innen aussen Mongolei* (2002) de Sebastián Winkels, son filmes que podrían ser clasificados de versiones modernas de filme estructural/ material.

Un cine de observación:

Titicus Follies (1967) de Frederick Wiseman

(Fotografía: John Marshall)

El instituto correccional de Massachusett en el año 1966. Una cámara tan intrusa que como espectador uno no puede dejar de preguntarse si no todo es ficción. Y si no lo es, cómo le fue posible al equipo de filmación filmar lo que filmaron. Pacientes, clientes, presos....¿Qué nombre utilizar para referirse a los sujetos de esa “casa correccional”? Vemos supuestos médicos, siquiátras, carceleros. Sujetos que han cometido crímenes y se los ha clasificado de enfermos. Hombres que vemos estar drogados por las medicinas que reciben (cosa que uno de ellos corrobora verbalmente). Hombres que ya no tienen fuerza física ni síquica para revelarse o defenderse. Cómo siquiera contar sobre este filme. Hombres de quizás 30 a 60 años que son obligados a pasearse desnudos ante los guardias y ante la cámara. Los menos todavía sienten algo de vergüenza de sus cuerpos viejos desnudos y tratan de poner una mano sobre su sexo. La mayoría parecen ya haber perdido su condición de humanos. Maltratos físicos y psíquicos. Vemos como un “psiquiatra” se ríe de un paciente que él mismo ha definido de “esquizofrénico paranoico”. Pareciera que esos hombres encarcelados han incorporado en sus cuerpos una conciencia de que ellos ya no tienen nada que decir, que nadie los escucha, que no tiene sentido el protestar. La única salvación parece ser la muerte. Y la intentan, pero para eso están los médicos. Para salvarles la vida brutalmente. Vemos un hombre (desnudo) ser amarrado a una cama mientras un “médico”, fumando, le mete una sonda por la nariz hasta el estómago. En uno de los pocos montajes de atracción que utiliza el filme, vemos entrelazar la escena del hombre con la sonda con un hombre en un ataúd. Supuestamente el mismo. Pero al final de la escena de la sonda vemos salir a este hombre caminando por sí solo (todavía desnudo) entre los guardias. Entendemos que, después de todo, el hombre consigue morir. La cámara parece estar en todas partes y nadie parece preocuparse de ella. Ni los médicos ni los carceleros, ni los presos. La pregunta persiste: ¿cómo lograron filmar esas condiciones inhumanas?

El filme termina con un texto que dice que la Corte judicial suprema de Massachusett ordenó que al filme se le agregara una explicación donde se aclarara que las condiciones del

establecimiento filmado había sido mejorado desde su filmación. Y que esto había sucedido. Ningún otro comentario.

La cámara de observación usada de una manera brutal. Sin comentarios. El espectador ve y escucha, convirtiéndose en la metáfora de “la mosca en la pared”. La mosca que puede ver y escuchar, sin molestar y sin ser molestada. La cámara –y supuestamente el espectador- ve al Otro como supuestamente es. Naturalmente una ilusión.

¿Un cine de observación o estructural /material? Forest of Bliss (1988) de Robert Gardner

Benares y el río Ganges en India. Imágenes chocantes sin explicación ninguna. Un filme sin voz en off. Es como si fuéramos turistas en un medio social y cultural extraño, el que apenas podemos imaginarnos que podemos entender. Lo que ve la cámara, Gardner y el espectador, parecen ser las primeras impresiones que tenemos de un mundo desconocido. Las terribles imágenes en el filme de Gardner no nos permiten comprometernos con sus sujetos, apenas sentir empatía. La cámara en Forest of Bliss nos muestra pobreza, desesperanza, cuerpos cansados, respiraciones difíciles, flatos en medio de rezos. Las pocas veces que escuchamos ese extraño idioma no se nos traduce. Somos extranjeros completos ante esas imágenes y esos sonidos, solo podemos acercarnos como turistas. Un cadáver desnudo que flota en el río, un perro que come del cadáver de otro animal en una calle que parece ser la misma calle donde vemos a un niño. Un ciego que trata de desplazarse, un hombre que arrastra un perro muerto por los peldaños de una escalera haciendo que la cabeza del animal golpee en cada peldaño. Tres niños pequeños que miran a un mendigo que canta sentado en una especie de coche de madera. El río. El mismo río donde sus habitantes se bañan, lavan la ropa, lavan a sus muertos y las vacas toman agua. Animales que buscando comida caminan sobre los restos de brasas calientes. Un perro enfermo cuyas patas traseras ya no le sostienen y que trata de subir unas escaleras. Risas tristes, mocos asquerosos, vacas desnutridas. Personas y monos que hacen sonar campanas (cual es la diferencia entre ellos?). Las gentes parecen vivir para enterrar a sus muertos.

El filme pareciera preguntarnos si como público o como siquiera investigadores podemos ver otras culturas tan social y culturalmente lejanas con otros ojos que no sean los de la propia nuestra. Podemos decir que el filme (como film) es bello? Podemos decir que está bien hecho, que provoca, que choca, que espanta, que nos afecta. Y bello? Podemos definir lo que está técnicamente bien hecho como bello? Y si es así, ¿no es un eufemismo de la pobreza y la miseria humana el presentarlas con signos fotográficos y fílmicos bellos? No es el esteticismo de la pobreza, el hacer la pobreza menos pobre, menos terrible? A veces, yo diría. También podríamos decir que el presentarla con malas técnicas hace que se pierda su contenido. En el filme de Gardner me parece que no hay

riesgo de ello. Las imágenes y los signos contribuyen a incentivar nuestra sensación de espanto ante esa miseria terrible.

Russell interpreta este film como un filme que a pesar del uso de una estética estructural, tomas de escenas en tiempo real, ausencia de comentarios de voz en off y contexto antropológico y el uso de convenciones artísticas y fotográficas que llevan la atención al encuadre, no se escapa de su posición de captura voyeurista respecto al Otro. Para ella, el filme de Gardner sólo permite el mirar al Otro desde afuera, sin la separación del marco ventanal entre el que mira y el que es mirado. Para ella, *Forest of Bliss* se sitúa en un presente etnográfico, negando la historia. Lo que me parece que Russell no considera, es el que la intensidad del contenido y la forma, puede llevar la atención al propio cuerpo y que esa experiencia del cuerpo propio nos recuerda la imposibilidad de tratar de entender al representado Otro sino es a través de la conciencia de que lo que vemos es un filme. Un problema de recepción, donde algunos de los espectadores del filme convierten las imágenes del filme en imágenes esenciales y exóticas suponiendo poder conocer al Otro a través de ellas. Para otros espectadores, por el contrario, la combinación de las imágenes con la ausencia de contexto, los hace conscientes de su imposibilidad de conocer. Yo me sitúo entre los últimos.

Winkelhart (2001) de Ben van Lieshout

Otro filme donde no tenemos ni una voz en off que nos explique nada, ni escuchamos a personas hablar entre ellas. En la primera parte del filme prácticamente no se ven personas. Solo callejones, escaleras vacías y murallas que atestiguan del paso de gentes en horas y días anteriores, que atestiguan la miseria humana. Pinturas murales de mala calidad, basuras en los suelos, destrucciones. En la segunda parte del filme vemos a gente tratando de dormir en suelos fríos de cemento en la estación del metro, tratando de crearse un lugar propio con cajas de cartón. En la madrugada llegan los barredores de basura que con fuertes chorros de agua hacen desaparecer los restos que nos recuerdan la noche anterior. La cámara observa a distancia. No hay nadie con quien poder identificarse o ver las cosas desde “adentro”. Con quien podría ser si en la mitad del filme no hay personas y en la otra mitad las personas que vemos parecen estar durmiendo?

Uno podría preguntarse si la cámara no trata a sus sujetos como objetos. Para acercarnos a una respuesta me parece que es necesario hacer una diferencia entre, por un lado, la cámara que observa y escucha conversaciones entre los sujetos filmados (lo que en la realidad es imposible) y / o las imágenes acompañadas de una voz de fondo que nos lleva a pensar de una manera determinada, y por otro lado, la cámara que solo observa desde afuera, como forastero, reconociendo su imposibilidad de escuchar o explicar. Esta segunda cámara me parece que no puede objetivar ya que reconoce sus limitaciones. El mirar de afuera reconociendo la imposibilidad de conocer no objetiva. El pretender ser

invisible y grabar conversaciones como si el equipo de filmación no existiera, o el clavar las imágenes a través de la palabra, si objetiva.

Un cine estructural/ material: Fata Morgana (1971) de Werner Herzog

Un documental dramatizado, según la presentación del vídeo (el filme está hecho en 35 mm originalmente). Su contenido puede ser interpretado tanto como una crítica a la colonización e imperialismo occidental de algunos de los lugares más aislados, pobres, lúgubres y secos de África como también como un filme didáctico y supuestamente informativo. La primera parte del filme muestra un paisaje del desierto donde la cámara se mueve de izquierda a derecha o al revés, dando la impresión de estar montada en un tren que se mueve a lo largo de ese paisaje. Es como si la pantalla donde vemos el filme fuera la ventana del tren en que viajamos. Con música clásica y ópera de fondo se convierte el paisaje en un goce para los ojos del espectador. A una decena de metros de distancia vemos a unos niños que miran directamente a la cámara, seguramente preguntándose que hace esa gente tan extraña con aparatos extraños enfocados hacia ellos. Ninguna explicación, ni para el espectador, ni para los niños. El espectador y los niños se miran los unos a los otros como el Otro.

En la segunda parte del filme, irónicamente llamada El Paraíso, vemos la pobreza y las condiciones inhumanas en que los habitantes de esos lugares tratan de ganarse la vida. Tampoco ninguna explicación. Herzog pareciera querer decirnos que solo podemos ver desde afuera, que solo podemos ver lo que por casualidad hemos logrado ver, que es imposible tratar de entender esa miseria. La cámara filma cantidades de tambores de hierro que algún país del mundo simplemente se ha deshecho de ellos dejándolos abandonados en el desierto, ruinas de vehículos oxidados que la gente del lugar ha tratado de utilizar para protegerse del sol y entre los cuales caminan niños. Construcciones abandonadas. Nada tiene explicación. ¿Quién o quienes habrán sido los desconsiderados? No podemos entender. Ni la mejor de las explicaciones nos ayudaría a entender. Ningún texto, ninguna voz de fondo. Necesitamos ver “de adentro” para entender lo incomprensible, lo que no cumple ninguna función? La pobreza no cumple ninguna función, los deshechos no cumplen ninguna función. Lo único que podemos entender, es que alguien o algunos han cometido un abuso de poder al deshacerse de esa basura en un lugar de otros. Pero habríamos necesitado alguna voz de fondo que nos dijera esto explícitamente?

A veces podríamos pensar que sí. La segunda vez que vi este filme lo hice en una sala de cine junto a otras 150 personas. Escuché risas en escenas trágicas, como cuando la cámara muestra una mujer y un hombre que tratan de ganarse la vida tocando piano y

batería con una melodía dulzona en un local de fiesta barato. Al mismo tiempo que esta escena se monta con otras que muestran turistas jugando en dunas de arena y los miembros del mismo filme ironizando sobre el medio ambiente. No pude dejar de preguntarme. Cómo se puede ver algo cómico en la desgracia de otra gente o es que el mensaje no se entiende? El montaje es casi surrealista. Pero la realidad también. Una escena no debería tener que poder verse junto a la otra, pero las vemos. En el filme y en la realidad.

¿Capta la cámara de Herzog la realidad “como es”? ¿O es esta realidad captada como podemos verla cuando viajamos en un tren, desde afuera, agregándole el entendimiento que llevamos con nosotros mismos?

Fuertemente influenciado por *Fata Morgana* de Herzog y por la elección de escenas del filme *Urga* de Michael Seydoux, *Innen Aussen Mongolei* (2002) de Sebastian Winkels también parece decirnos que solo podemos ver realidades externas con ojos de forastero donde la cámara y nosotros solo podemos tener *impresiones* de una realidad que vemos por primera vez y / o de la que no somos parte. En la pantalla/ ventana del tren, y con música de fondo vemos paisajes grandiosos. Y al igual que en el filme de Herzog vemos a gente que nos miran a nosotros (los espectadores) a través de la cámara. *Forest of Bliss*, *Fata Morgana* y *Innen aussen Mongolei* tratan de las *impresiones* de estos directores, de la cámara y de nosotros, en el encuentro con culturas lejanas. Como en todo filme (documental), y en todo acto comunicativo, encontramos presentes las funciones referenciales, emotivas, poéticas, lingüísticas y pháticas utilizando las categorías de Jakobson. Cuando la phática, es decir la función que nos dice algo sobre el contacto físico y/ o emocional entre los comunicantes (en este caso el filme y los espectadores) se hace mas fuerte o al menos igual de importante que la referencial, y al mismo tiempo se combina con la función lingüística (que llama la atención hacia sí misma) y la poética, nos encontramos en el mundo de las impresiones, en el mirar desde afuera. Un mirar como forma de autorreflexión abierta, muchas veces mas honesta que la supuesta objetividad de la pura función referencial.

Testimonios

El definir el concepto de testimonio no es fácil. La mayoría de nosotros estaría de acuerdo en decir que un testimonio en un filme es cuando una persona cuenta directamente de sus experiencias a la cámara. Quizás también cuando esta persona le cuenta de sus experiencias a un entrevistador y la cámara registra la entrevista. Pero que pasa cuando la “entrevista” no es un registro histórico del momento mismo de ella, sino una actuación

por actores que repiten las palabras de una entrevista previamente grabada, interpretan la actitud corporal de las personas reales, su tono de voz, sus emociones, etc? Y que pasa cuando la entrevista ha sido interpretada de un idioma a otro? Y si la entrevista ha sido elegida para representar una situación entre cien otras entrevistas? Todas preguntas que requieren reflexiones teóricas y metodológicas y su respuesta depende de las posiciones teóricas de las que partamos. Mientras discuto los filmes de Trinh.T Minh-ha y de Jill Godmilow cuando tomo el filme experimental postmoderno en una sección posterior en este mismo capítulo, aquí me concentro en testimonios que podríamos llamar tradicionales.

La filmación de testimonios tiende a asociarse a una supuesta objetividad. Es bien conocido el hecho de que el periodismo utiliza testimonios como una forma de poder decir lo que se quiere sin ser acusado de tomar partido o de subjetividad. Las imágenes presentadas por la cámara nos muestran un referente que no sólo podemos ver, sino que también tiene una voz propia y es capaz de hablar por sí mismo. Que más pedir? Pero si bien es cierto que los testimonios tienden a invitar al espectador a una reflexión crítica en términos de emancipación (quien podría dejar de reaccionar ante un hombre que cuenta de cómo ha sido torturado?), no así incentiva la posibilidad de reflexionar en términos de las posibilidades de conocimiento.

El filme *Shoah* (1979) de Claude Lanzman, es un testimonio de sobrevivientes judíos de la segunda guerra mundial. La cámara filma tanto a estos sobrevivientes mientras nos cuentan las historias de sus vidas en los campos de concentración nazistas como a testigos del destino de los miles de personas que fueron asesinadas en los campos de concentración. Esas imágenes son alternadas con otras de los mismos campos de concentración ya vacíos muchos años después o con otras que connotan las historias de esas gentes. La fuerza del filme está en su contenido. El entrevistador logra hacer que esa gente comparta sus pensamientos y sentimientos más íntimos. Vemos la expresión de sus caras al recordar hechos pasados. El filme sigue una estrategia realista. Los relatos de la gente, las imágenes que muestra la cámara, las tomas largas y el tiempo lento. Todo ello contribuye a que el espectador pueda “ver” esos recuerdos casi en imágenes reales.

El entrevistador y la intérprete aparecen delante de la cámara. El primero con una insistencia de entender las cosas correctamente, en varias ocasiones le pide a la intérprete el repetir la pregunta a la persona que entrevista. Por ejemplo cuando parece tener alguna duda del significado de la respuesta del entrevistado. También repite las respuestas, preguntándole al entrevistado si ha entendido bien. Repite la misma pregunta a un superviviente como a un testigo de los hechos que el sobreviviente judío relata, una estrategia tanto de control de las fuentes como también retórica. Dos fuentes distintas relatan las mismas historias. Es difícil poner en duda la veracidad de los relatos.

La referencia del filme a su propia producción /construcción está en la filmación del entrevistador. La elección de las imágenes, la elección de las entrevistas (o parte de ellas), su montaje, los movimientos de la cámara y el tipo de planos filmados no son, sin embargo, sujetos a discusión como interpretaciones de Lanzman. Los testimonios se presentan como tales. “Objetivos” a causa de su función icónica y auditiva referencial.

Lo misma supuesta objetividad la encontramos en el filme *En el umbral* de los estudiantes Xavier Vidal y Raul Ruiz (curso de comunicación audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra 1999-2000). Vidal y Ruiz entrevistan a tres hombres sobre su situación social en Barcelona. Un extranjero de África, dos de habla española. Común a los tres es que no tienen vivienda y que buscan poder dormir en un albergue para los sin casa en la ciudad. El filme se construye casi sólo basándose en entrevistas. La mayor parte de las imágenes del filme son las imágenes de estos tres hombres, muchas en primeros planos de manera que podemos “ver” los sentimientos de esas caras. También aquí la fuerza del filme se encuentra en su contenido, en haber logrado que esos hombres compartan parte de sus vidas ante la cámara. Las tres entrevistas se combinan a lo largo del filme. A veces leemos un texto semi transparente al frente de la imagen de uno de los hombres y mientras esta se congela podemos leer algo sobre la historia o el contexto de cada hombre. Estos textos funcionan como suplencias a la voz en off. Pero este filme tampoco reflexiona sobre sí mismo. No hay nada que nos recuerde que la elección de las narraciones, el collage de las entrevistas o la elección de los planos fílmicos son construcciones de los autores. Una supuesta objetividad.

Testimonios que permiten una reflexión en términos de emancipación pero no en términos de la posibilidad de conocimiento. Tanto *Shoah* como *En el Umbral*, un filme de un director establecido y un filme de estudiantes que nos lleva a reaccionar contra las injusticias humanas, pero ninguno de ellos invita a la reflexión sobre su construcción.

Autobiografías y auto etnografías en el filme etnográfico

La utilización de las autobiografías y auto etnografías como forma de reflexión en el cine etnográfico es un fenómeno interesante también por las críticas que ha provocado. Catherine Russell (1999) y Michael Renov (1999) ven la transformación de la autobiografía en auto etnografía cuando el realizador de filme entiende y coloca su propia historia en el proceso social e histórico de que ellos son parte. En este sentido puede decirse que las autobiografías tienen un valor antropológico y sociológico, aunque los límites entre las autobiografías sin y con esos valores no son exactos ya que en última instancia puede decirse que es una cuestión de grado de explicitud o de que el texto

permita ese tipo de interpretaciones, lo que a su vez en parte es una cuestión de interpretación por parte del lector/ la audiencia. Renov ve el hecho histórico de la representación de la propia subjetividad en el filme como el resultado de tres hechos históricos / culturales y científicos. El primero es el clima político /cultural entre los 70 -y los 90- que hizo que el interés de la sociedad cambiara de dirección desde los movimientos sociales a la política liberal y por lo tanto también desde la idea de una esencia implícita en los movimientos sociales hacia la idea de una identidad en constante desarrollo. El segundo es la crítica etnográfica a la posibilidad de re-presentación del mundo "allá afuera". El tercer factor es dado por la tecnología del video, que a diferencia del cine de 16 o 35 mm permite ahora a los que no tienen poder económico y social, hacer sus propios filmes. Estos nuevos realizadores de filme, mujeres, homosexuales, negros y otros grupos minoritarios, al contrario de los viejos filmadores (hombres bien posicionados socialmente), sienten una necesidad de justificarse a sí mismos y a su trabajo, como representantes de los que viven en la marginalidad.

A pesar de que a comienzos del los 60- ya existían experimentaciones con la subjetividad (Rouch por ejemplo), Renov plantea que no es antes de los 90 que la propia subjetividad se hace pública.

Russell ve tres características de forma en las auto etnografías. La narración en primera persona, la forma de la mirada (del realizador del filme, y por lo tanto también de la cámara y del público), y la imagen, o como ella lo dice, el que habla, el que mira y el que es visto (speaker, seer and seen) (1999: 277). Esas formas cuestionan la distinción tradicional entre el etnógrafo y el Otro y las concepciones colonialistas de la etnografía tradicional. La utilización del "yo" cuestiona las ideas totalizadoras de la ciencia, presentando por el contrario ideas provisorias e inseguras, una interpretación entre muchas otras. Russell ejemplifica entre otros con los filmes de George Kuchar, diciéndonos que de la misma manera que el Otro se hace extraño para el espectador, Kuchar también se hace igual de extraño en los ojos del Otro. Un juego irónico si se quiere, donde a través del propio cuerpo y subjetividad, Kuchar presenta una cultura a otra cultura. Una forma de auto etnografía postmoderna.

La crítica a la utilización del "yo" como forma de reflexión naturalmente que viene de los viejos gurús masculinos de la etnografía visual. Ruby por ejemplo se refiere despectivamente a lo que él llama la explotación de la propia familia, el uso de la cámara como terapia, una muestra de narcisismo y otras formas de contemplarse a sí mismo (Ruby: 2000:145). Ruby nombra el filme de Amalie Rothschild *Nana, Mom and me* (1974) como ejemplo de esa explotación, terapia y narcisismo. No deja de ser interesante que Ruby haya elegido el filme de Rothschild para criticarlo, cuando la autora hoy día es nombrada dentro de la literatura feminista como una de las realizadoras de cine de los 70

que han tenido una importancia histórica por presentar una imagen crítica y no patriarcal de la mujer en un momento histórico de movimientos políticos femeninos.

(Zimmermann, 1999)^{35 36},

Naturalmente que el uso del "yo" no garantiza automáticamente una representación del Otro de una manera no autoritaria, ni tampoco una reflexión sobre las propias bases de nuestro conocimiento³⁷ Un ejemplo es el documental sueco *Havet har inget minne* de Lars-Lennart Forsberg (2000). El documental tiene interés antropológico, si no por el tema que trata, si por la forma como lo hace. El filme trata de la visita del productor / director a Cuba en el año 2001 después de 30 años. El filme tiene una narración de fondo que interpreta y define las imágenes que vemos en la pantalla. La diferencia con otros documentales es que la voz en off narra en primera persona singular: "yo pensé, yo filmé", etc. La utilización del "yo" y los recursos para llamar la atención al proceso de producción (repetición de escenas y el "yo filmo") podrían llevarnos a pensar en la honestidad del autor y si no en la objetividad, al menos en que no hay mentira (y seguramente esa fue la intención de Forsberg). Sin embargo, agudizando nuestra atención podemos ver que el autor filma hechos aislados los que a través de la palabra y sus interpretaciones generaliza a toda la sociedad. No se escucha la voz de ningún cubano, no se adivina ningún proceso de investigación (nunca fue la intención del autor podría decirse en su defensa). El filme es una crítica a la Cuba de hoy día, pero una crítica superficial y arbitraria.

Siete años antes, el director de cine cubano Tomás Gutiérrez Alea hace una comedia, *Guantanamera* (1995). La película es una película de ficción, tanto de interés antropológico por el tema que trata, como de interés etnográfico. La película nos describe los problemas de la sociedad cubana y su pueblo, a través de observaciones participantes representadas en forma de ficción. Tradicional en términos narrativos, la película también nos comunica una crítica a la sociedad cubana, incluso mayor que el documental de

³⁵ En otros escritos acepta Ruby (1995) la utilización del "yo" como punto de partida de un filme. No es siempre fácil entender qué es lo que hace que Ruby a veces teóricamente defiende una posición para luego atacarla cuando otro la ha puesto en práctica.

³⁶ Para una visión general de como el filme ha sido utilizado como forma de terapia en el cine feminista, ver Silvia Kratzer-Juilfs, (1999) "Return, Transference, and the Constructedness of Experience in German/Turkish Documentary Film". Como la autora nos dice, esos filmes, en vez de mostrarnos la "verdad" de otros sujetos, nos muestran cómo los sujetos son construidos a través de la experiencia en la filmación.

³⁷ Ejemplos de lo contrario son muchos, sobre todo en los documentales más periodísticos donde el reportero que nos va contando lo que sucede se glorifica a si mismo por su valentía al meterse en lugares geográficos peligrosos para su seguridad.

Forsberg. Pero es una crítica desde dentro que permite vislumbrar el significado no sólo material sino también la forma del cubano de manejar esas situaciones absurdas, burócratas, machistas, económicas, etc. Tanto práctica como emocionalmente, sin generalizaciones explícitas pero dando la posibilidad a que el espectador (cubano) se pueda reconocer en las situaciones representadas. Los hechos que Forsberg y Gutiérrez Alea toman son supuestamente los mismos (aunque esto también se podría discutir), pero no cabe duda que mientras Gutiérrez Alea está envuelto en el significado de esos hechos, Forsberg no lo está. El documental sueco se acerca al objeto estudiado exteriormente a las situaciones que define como problema, con la mirada supuestamente clínica del científico a pesar del uso del "yo". Las interpretaciones que Forsberg hace nos dicen más del significado de su propia situación, corriendo el riesgo del que el público extrapole los mismos significados al pueblo cubano. Forsberg por ejemplo hace un montaje con medios planos de diferentes hombre y mujeres e interpreta sus miradas como la mirada triste del pueblo cubano y filma el gesto que un policía hace con la mano (el que filma del balcón de su hotel) como un gesto de arrogancia y demostración de poder de la policía cubana. Es obvio que no basta la narración en primera persona y la autorreflexión que se puede deducir de ella para captar la vida de un pueblo. Kate Karko logró hacerlo en su libro *Tíbet, mon amour*, pero no Lars-Lennart Forsberg en su filme *Havet har inget minne*. A la defensa de éste, y como él mismo lo dice en varias ocasiones durante el filme, no ha sido su intención presentar "el espíritu del pueblo cubano". El problema es que implícitamente lo hace a través de lo que elige filmar y de las interpretaciones que le da. Cuando Forsberg en repetidas ocasiones nos dice que su intención no ha sido filmar el espíritu del pueblo cubano, lo que hace es impedir que critiquemos el filme como filme, o si utilizamos el razonamiento sobre la reflexión externa de MacDougall, indica los marcos de referencia de como debemos ver el filme, impidiendo así la crítica de él.

La historia de la etnografía es la historia de la producción del Otro, nos recuerda Catherine Russell. Cuando hoy día miramos filmes como *La Terra Trema* (1948) de Visconti por ejemplo, es difícil dejar de reaccionar justamente sobre la alegoría del Otro. Seguramente con las mejores intenciones por parte del autor, nos convierte sin embargo al público en voyeuristas, donde gozamos con el esteticismo de la pobreza y la manifestación de los detalles de la vida privada del pobre. No creo que ninguna sociedad rica habría permitido la intrusión paternalista de la cámara como la aceptamos cuando filmamos al pobre objetivándolo y dándole características esenciales.

Quizás la etnografía experimental, con su forma auto etnográfica y postmoderna, con la representación del Otro en términos dinámicos, cambiantes, cuestionables y abiertamente subjetiva y reflexiva nos dé una posibilidad de representación respetuosa y no arrogante al

mismo tiempo que permite al público el conocer sin creer que su conocimiento abarca la totalidad del Otro. Todas estas, ya características del ensayo literario moderno.

Cuando el profesor de Ensayo Hispánico de la Universidad de Georgia, USA, José Luis Gómez-Martínez (1992, 2002) se refiere al ensayo de Ramiro de Maeztu "Sobre el discurso de Lord Salisbury", nos dice que el autor "nos permite penetrar en su mente al entregarnos no sólo sus pensamientos sino también el mismo proceso de pensar" (<http://ensayo.rom.uga.edu/critica/ensayo/gomez/ensayo>). Al igual que en la transformación de las autobiografías a las auto etnografías en el filme, coloca el ensayista su yo en el proceso socio histórico al que se refiere y del que es parte. El ensayista hace uso del diálogo, pero a diferencia del diálogo literario donde el lector corre el riesgo de convertirse en espectador, en el ensayo el diálogo es entre el ensayista y el lector. El buen ensayo, al contrario de la obra científica que trata de dar una visión completa del tema tratado, nos absorbe en el proceso de generación de ideas "evitando así cualquier intento de visión en conjunto" nos dice Gómez-Martínez (ibid, Cáp. 11:1). Citando a Unamuno, clarifica: "Ponerse a escribir una cosa sin saber adónde ha de ir a parar, descubriendo terreno según marcha y cambiando de rumbo a medida que cambian las vidas que se abren a los ojos del espíritu" (Unamuno,1943:588). Mientras la obra científica trata de dar respuestas, el ensayo plantea preguntas y mientras la primera trata de probar la realidad, el ensayo sugiere formas de acercamiento a ésta. Mientras el autor de la obra científica se pone en una posición de superioridad respecto al lector, el ensayo, al sólo sugerir, evita esta posición. Gómez-Martínez ve el valor del ensayo, en la curiosidad intelectual que suscita en el lector y esta curiosidad intelectual está directamente relacionada con la forma. Mientras en la obra científica la forma se subordina al contenido, en el ensayo existe una relación dialéctica entre ellas.

Las etnografías experimentales referidas por George Marcus (1994) nos conduce hasta las reflexiones de Gómez-Martínez sobre el ensayo³⁸ Apoyándose en Keith Cohen (1979), plantea Marcus que la literatura de comienzos de siglo está influenciada fuertemente por la técnica del montaje en el cine, lo que se puede ver en la utilización de diferentes perspectivas interpretativas, el uso de una narrativa no lineal y la descripción de hechos simultáneos. Marcus sugiere que algo similar sucede con la forma de la etnografía (escrita) experimental, como producto del proceso de globalización y de una nueva conciencia antropológica. La disolución de la unidad territorio-cultura y la implicación de ésta en la identidad del sujeto, daría lugar a una necesidad de representaciones simultáneas para dar una imagen de los distintos ambientes culturales del sujeto representado. Al mismo tiempo la complejidad de identidades provocaría una necesidad de evitar explicaciones causales simples para en cambio dar lugar a interpretaciones

³⁸ Ambos textos fueron escritos en los mismos años

diversas y alternativas. La nueva conciencia antropológica sobre la relación entre, por un lado, conceptos y sistemas de categorización y por otro lado, las praxis colonialistas habrían creado la necesidad de darle voz a los mismos sujetos representados usando así el diálogo y una polifonía de voces. Finalmente también la conciencia de que "yo" veo al "Otro" dependiendo de quién yo soy, habría también provocado el uso del bifocal, es decir el ver a los sujetos tanto a larga como a corta distancia (desde afuera y desde adentro) y el uso de una anti narrativa o montaje que permitiría la representación del sujeto de una manera más compleja.

A pesar de que el razonamiento de Marcus me parece cojear cuando equipara la anti narrativa con el montaje ya que este último puede ser usado dentro de la narrativa lineal, y a pesar de que Marcus ve estas características positivas en la etnografía escrita y no filmica, creo que sus observaciones pueden servir como punto de partida para la discusión del cine etnográfico postmoderno.

Antes de discutir este cine (etnográfico experimental y postmoderno), quiero ejemplificar la forma de la antropología escrita a la que se refiere Marcus tomando el libro *Expectation of Modernity* de James Ferguson (1999) como punto de partida. Uno podría decir que el tema del libro es la vida de los antiguos mineros de las minas de cobre en Zambia. También se podría decir que el libro es un razonamiento y crítica teórica a las estructuras cognitivas de pensamiento del mundo occidental en términos de contradicciones como por ejemplo campo ciudad, primitivo / civilizado, tradicional / moderno, precapitalista / capitalista, etc y a la idea básica del modernismo que ve el progreso y el desarrollo como categorías a priori que pueden ser aplicables a toda sociedad y en todo tiempo. También podríamos decir que el libro es una crítica a la antropología y etnografía tradicional que todavía insiste en la posibilidad de estudiar pequeñas sociedades "desde dentro", independientemente de factores macroeconómicos a nivel internacional. El libro es todo esto y todavía más. Es también el resultado de una metodología postmoderna, donde el autor combina teorías marxistas con una batería de conceptos de la tradición de los estudios literarios de Cultural Studies en Inglaterra, y de Pierre Bourdieu, Julia Kristeva y Michael Foucault en Francia. Ferguson utiliza una metodología para descubrir la "economía micro política de las prácticas culturales", es decir, de qué manera las políticas (macro) económicas se encarnan en los cuerpos y las (micro) praxis culturales de un grupo de personas. Su trabajo es tanto un trabajo de campo (observaciones, entrevistas, cartas) como de investigación de archivos oficiales (estadísticas, leyes) y de otros escritos antropológicos sobre las condiciones de vida de esos trabajadores durante más de 50 años. Con una conciencia crítica y auto reflexiva, considera esa literatura - archivos y trabajos antropológicos - no como espejos de la realidad sino como algo que nos informa sobre la forma de ver y pensar de los autores detrás de esos textos. Ferguson deja claro, que su objeto de análisis no es una comunidad ni una categoría de trabajo, sino de qué forma

esos trabajadores experimentan y cuentan sobre el significado que los cambios socioeconómicos de la sociedad en Zambia han tenido para ellos. Pero no se conforma con el trabajo de campo. Sus resultados son insertados en una discusión teórica sobre los mitos del modernismo (fundamentalmente la idea de progreso y la forma de pensamiento binaria de la sociedad occidental) y los problemas metodológicos de la antropología y etnografía tradicional (la idea de tratar de entender una sociedad desde "dentro" cuando sus mismos habitantes no la pueden entender y/o el no tener siempre en cuenta el proceso de globalización tanto a niveles de política macroeconómica como microculturales). La metodología postmoderna de Ferguson es posible verla en la combinación de macro y micro teorías (marxismo, estilos culturales por ejemplo), su rechazo a la aceptación de grandes teorías explicativas totalitarias, su rechazo a las generalizaciones ya sean en términos cuantitativos o conceptuales (por ejemplo la clasificación de acontecimientos en "etapas" de desarrollo), su interpretación de la retórica moderna como estrategias de poder (a la Foucault)³⁹ y su constante ejemplificación de la cantidad de variaciones y combinaciones de un mismo fenómeno ya sea cuantitativa o cualitativamente. Su concepto de "estilos culturales" -que recuerda pero al mismo tiempo se diferencia del "habitus" de Bourdieu- permite levantar esas variaciones y combinaciones, evitando al mismo tiempo la oposición binaria entre por ejemplo moderno / primitivo u otros conceptos evolucionistas. También dentro de su metodología postmoderna encontramos el desmoronamiento del propio texto. Cuando por ejemplo él mismo cree haber llegado a algún tipo de resultado respecto a la vida de estos trabajadores, establecidos en el campo tras haber vivido en la ciudad, nos hace conscientes de que seguramente los que se encontraron /encontraban en las peores condiciones económicas no están entre su resultado ya que a él nunca le fue posible ubicarlas, ya sea porque, a causa de la pobreza se vieron obligadas a seguir buscando otro lugar donde vivir o sencillamente porque habían muerto a causa de su condición miserable. En otras palabras, Ferguson nos despierta del sueño de la coherencia a la que él mismo puede contribuir. La forma narrativa del libro también sigue una forma que trata de acercarse la postmoderna. Con la limitación física de un libro - en comparación con el hipertexto electrónico que permite el insertar diferentes direcciones que nos llevan a otros temas adyacentes, Ferguson trata de

³⁹ Ferguson plantea por ejemplo que la retórica de la familia nuclear en la sociedad de Zambia tiene por objetivo el esconder los problemas sociales, económicos y de género que existen en la sociedad, una estrategia de poder. A pesar de que las familias en la práctica y por razones económicas se componen de un gran número de personas, padres, abuelos, sobrinos, primos, etc, el gobierno -y un número de antropólogos- insisten en considerar la familia como la unidad madre padre, hijos. Ferguson plantea que esta forma de ver la familia despolitiza e impide el análisis de las familias reales, considerándolas sólo como patologías sociales.

provocar esa sensación de discontinuidad en la narrativa insertando textos paralelos con cartas y narraciones de sus informadores. Esas cartas y narraciones no son parte de la narración misma sino que están simplemente insertadas en diferentes páginas y el autor nos dice que hace esto tratando de romper con las explicaciones funcionalistas y teleológicas de la modernidad.

Filmes experimentales postmodernos:

Los filmes de Trinh T. Minh-ha y los filmes de Jill Godmilow

Que filmes podemos clasificar de postmodernos no es fácil. Anteriormente nombramos los filmes *Haití: Dreams of Democracy* (1987) de Jonathan Demme e *Innisfree* de José Luis Gubrin como ejemplo de filme experimental (ver capítulo 1). Ambos se basan en un pensamiento filosófico postmoderno y también utilizan características narrativas y estéticas experimentales. *Haití: Dreams of democracy* por ejemplo, combina dimensiones macro y micro sociales y las dimensiones materiales y las subjetivas. De esta manera cuestiona implícitamente cualquier separación entre ellas. *Innisfree* usa de la memoria de la gente del lugar para contar hechos históricos y relacionarlos con la vida actual. Así también, se relaciona la memoria a la historia de una manera en que cada una influye a la otra. La característica de los dos filmes que presento a continuación es algo distinta. Ambos “documentales” cuestionan las bases del cine documental y etnográfico tradicional: la posibilidad de “documentar” y la metodología asociada a él, la observación.

Surname Viet Given Nam (1989)

de Trinh T. Minh-ha

Surname Viet Given Nam es una “testimonio” *dramatizado* donde diferentes mujeres cuentan de sus vidas y de la situación de la mujer en Viet Nam . Con un tempo lento que permite al espectador el no solo oír sino también escuchar, sentir y reflexionar con el cuerpo. El filme de Trinh T. Minh-ha utiliza las posibilidades del filme como filme, y haciendo esto explícito connota así problemas teóricos. Imágenes históricas que recuerdan sueños o sueños que son imágenes históricas. Escenas de filmes de ficción. Música de fondo no diagética. Una voz de fondo que nos recuerdan lo ficticio de todo documental: “la técnica de la entrevista es una forma anticuada de documental. La verdad siempre es seleccionada, re-contada, presentada y la palabra siempre cumple una función estratégica” –nos dice Trinh-Minh-ha *en el filme*. Escuchamos una voz que pregunta cuantas

entrevistas se hicieron para el filme. Mas de 100 nos enteramos. Cinco fueron elegidas para la versión final a partir de determinados criterios como edad, profesión, economía, etc. También escuchamos una reflexión sobre la subjetividad en la traducción de las entrevistas. La poesía, el humor, los juegos lingüísticos, las cualidades estilísticas; las connotaciones culturales específicas. ¿Cómo es posible su traducción? Problemas en los que Trinh.T.Minh-ha –a diferencia de la mayoría de los productores/ directores de documentales etnográficos-reflexiona y los reconoce explícitamente en su filme. Hechas en vietnamita y traducidas al inglés. Un cuestionamiento del límite entre lo fáctico y lo ficticio. Pero lo ficticio de la forma – por ejemplo las mujeres actores que representan otras mujeres- no hace menos importante ni menos verídico lo que el filme nos cuenta: la situación de la mujer en relación con el sistema patriarcal, político y económico de Viet Nam. Historia que se nos cuenta a través de dramatizaciones de recuerdos y reflexiones de mujeres -traducidas por Trinh.T. Minh-ha. El filme utiliza una voz en off que nos habla del sufrimiento, de la humillación, del miedo, de la pobreza, del sacrificio y de la prostitución necesaria de la mujer vietnamita. Pero esta voz en off, la de Trinh T. Minh-ha, no es la voz omnipotente de muchas voces en off. Es una voz que reflexiona sobre su propia construcción. *La historia y el contar de la historia es una sola.*

Far from Polen (1984) de Jill Godmilow

Pat Aufderheide nos presenta el filme en la funda del videocasette:

”...denied visas to shoot in Poland proper, she begins to construct a film in New York called Far from Poland. Over the varest bones of documentary footage, she drapes dramatic –enactments of solidarity texts, formally composed ‘vigentes’ and swatches of soap opera, to construct her personal definition of the Polish struggle. The result- a deft dismemberment of the myt. of documentary truth”.

Un filme sobre el movimiento Solidaridad en Polonia, que comienza a construirse *en New York* basado en textos, documentos y entrevistas dramatizadas. Un filme que se puede entender como etnográfico en la medida que trata del significado político y social de un grupo determinado en un lugar y tiempo determinado, pero que se construye a base de la interpretación de documentos y de entrevistas. Como ya varios antropólogos apuntan (ver por ejemplo Hannertz, 2001, Gusterson, 1997) y como otros atestiguan a través de sus propios trabajos (ver por ejemplo Gusterson, 1998, Ferguson 1999) en la etnografía escrita es posible escribir etnografías sin haber estado en el lugar. Estos son trabajos que se basan en gran parte en métodos alternativos como el uso y la interpretación de documentos,

combinados con conversaciones informales y entrevistas. Una idea especialmente interesante en el caso del filme etnográfico, ya que ello significa que se puede hacer un film (etnográfico) sin haber estado en el lugar. Para algunos una provocación.

El filme comienza con un cuadro medio de la directora, Jill Godmilow, que habla directamente a la cámara diciendo que nos contará la historia de cómo se originó este filme. Un corte en el filme nos muestra un hombre que parece ser un trabajador, pero que luego de despojarse de sus ropas protectoras también mira directamente a la cámara y nos dice que nos quiere contar la historia de una mujer documentalista con raíces en la izquierda tradicional (Jill Godmilow). La cámara se aleja de la imagen y vemos que ésta se encuentra en una pantalla de televisión que Jill Godmilow se encuentra mirando. Mientras ella mira a este hombre en la pantalla, entra él mismo a la habitación donde se encuentra ella mirándolo a él. Esta primera escena nos da los códigos con que debemos interpretar el filme. Que es realidad y que es filme? ¿Quién cuenta qué historia?

En una de las siguientes escenas vemos a una mujer que entrevista a otra mujer. Una voz de fondo nos aclara que tanto el entrevistador como los entrevistados –en ésta y otras entrevistas que le siguen- son actores en este filme, pero que todo lo que se dice es tomado directamente de entrevistas reales.

Lo mismo que en el filme de Trinh-T.Minh-ha, *Surname Viet Given Name Nam*, existe en el filme de Jill Godmilow, *Far from Polen*, una reflexión explícita al propio proceso de producción y un cuestionamiento a la idea de la verdad objetiva en un documental. Ni para Trinh.T.Minh-ha ni para Godmilow son la dramatización de las entrevistas problemáticas ya que el mito de la verdad en un documental –etnográfico o no-, no es mas que eso: un mito.

El Nanook de Flaherty (ya en 1922) actuó para la cámara, para mostrarle a Flaherty como se cazaba y su casa fue construida de otro tamaño para que Flaherty pudiera filmar desde adentro. ¿Es la actuación de Nanook mas real o más honesta que la de los actores de Trinh.T.Minh-ha o de Godmilow porque él se representa a si mismo? Una pregunta casi retórica.

El cuestionamiento total de la forma del documental y de sus connotaciones referenciales; el cuestionamiento entre lo fáctico y lo ficticio se hacen presentes en los filmes de Trinh T. Minh-ha y de Godmilow. Si cuando representamos al Otro ya no podemos argumentar objetividad, es posible que este Otro se acerque más a su propia realidad que cuando otro lo representa? Una pregunta que discuto a continuación.

¿Y si el Otro hace sus propios filmes? Filmes de jóvenes, filmes de indígenas

Como Sarah Elder (1995) apunta, la colaboración entre realizadores de filmes y sujetos filmados se ha definido de diferentes maneras y se ha dado a diferentes niveles. A veces se le ha llamado colaboración al simple hecho de que los sujetos filmados también son informadores, a veces a la relación del realizador del filme con el sujeto retratado como el descrito antes entre Preloran y sus sujetos, a veces como la posibilidad de los sujetos de influir en las decisiones de filmación y montaje del filme o a veces también a la función del realizador del filme sólo como productor de los filmes hechos por ejemplo por indígenas.

En los últimos 20 años han habido distintos tipos de experimentos donde se les ha facilitado cámaras y piezas de montaje a grupos indígenas y a subculturas como grupos de jóvenes en la misma sociedad para que realizaran sus propios filmes. A diferencia de otros grupos que se encuentran en la marginalidad como mujeres, negros y homosexuales que han tomado la iniciativa propia de representarse a sí mismos (hasta donde yo conozco), varios de estos proyectos con indígenas y con jóvenes han sido el resultado de decisiones políticas y/o de los realizadores de filmes que en la práctica se han sentido incómodos con la posición de poder que ellos han entendido tener respecto a los sujetos filmados. Durante los años 80 y la llamada crisis de representación, esta conciencia se institucionaliza en la academia (antes han habido ideas esporádicas) y aparecen textos y más textos que tratan tanto los problemas de la imposibilidad de una representación real como el problema del poder y del derecho de interpretación.

Con una conciencia de culpabilidad colectiva y con buenas intenciones, se ha incentivado a grupos indígenas a realizar sus propios filmes, pensando en el derecho de estos grupos de representarse a sí mismos. En el proceso no siempre se han discutido las relaciones de poder dentro de estas comunidades indígenas y como estas influyen en quienes, dentro de la comunidad, son los que en última instancia hacen el filme, quienes toman las decisiones de lo que se filma o no, las decisiones estéticas (que influyen en el contenido), quienes hacen explícita o implícitamente las interpretaciones de las imágenes que se muestran y cómo debemos interpretar las interpretaciones hechas por diferentes grupos. Tampoco se ha discutido demasiado las diferencias entre la finalidad y público de los filmes hechos por ejemplo por indígenas y de la finalidad y público de los filmes hechos por profesionales del cine y la antropología. El darle una cámara a un indígena o a una mujer, o a un homosexual no asegura que ese indígena, mujer u homosexual automáticamente vaya a representar a su grupo de manera que todos se puedan reconocer en las imágenes y en las ideas dominantes que nos transmite el filme. La idea se basa en el supuesto, también producto del etnocentrismo cultural occidental, de que los grupos

humanos de un lugar determinado, por definición son grupos más o menos homogéneos, o en otras palabras, que las culturas se caracterizan porque sus miembros tienen características comunes en la forma de relacionarse con el mundo, de interpretarlo y de actuar de acuerdo a ello.

Lila Abu-Lughod (1995) y Arjun Appadurai (1995), de distinta manera, han cuestionado el concepto de cultura en el que, históricamente, se ha basado la antropología. Appadurai plantea que en tiempos de transnacionalización y globalización, con los movimientos geográficos humanos, jóvenes, trabajadores visitantes, refugiados, turistas, etc, las posibles características comunes a un grupo determinado ya no están dadas por la historia y el lugar de origen de esos grupos sino por una mezcla de fuerzas multilaterales y contradictorias entre sí. Para Appadurai ya no es posible seguir hablando de culturas en el sentido que la antropología ha hecho históricamente, sino que hoy debemos hablar de "ethnoscapes", figuraciones humanas, no homogéneas sino contradictorias y dadas por situaciones específicas. Abu-Lughod propone cambiar el concepto de cultura por los de discurso y práctica para referirse a las ideas y hábitos específicos de grupos sociales, tratando de evitar así la homogenización implícita en el concepto de cultura. Para Abu-Lughod, esa homogenización implícita en el concepto de cultura lleva a la reificación de la idea del Otro, lo que, conjuntamente con la tendencia a la generalización en el texto mantiene las relaciones de poder tanto entre el investigador y los sujetos investigados, como entre el "nosotros" y el "ellos". Cuando muchos de estos problemas se han tratado de solucionar dándole la posibilidad al Otro de representarse a sí mismo, Abu-Lughod nos recuerda, y con razón, que no es el Otro (los indígenas, las mujeres, los grupos minoritarios) el que controlan las praxis académicas (y por lo tanto lo que se define como conocimiento), las organizaciones, sociales, económicas y políticas (Abu-Lughod, 1995:143).

Revisando la historia y literatura sobre Latinoamérica, a comienzos de los 90 se forma el grupo latinoamericano de estudios subalternos, donde se critica el etnocentrismo norteamericano y europeo en las representaciones del Otro. Sus miembros - una gran parte de ellos académicos de origen latinoamericano que están haciendo carrera en algunas universidades de los Estados Unidos- se inspiran en teóricos postcoloniales como Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Edward Said y Ranajit Guha, que ubican el problema de las narrativas colonialistas en las suposiciones teóricas y explicaciones de la modernidad, narrativas también aceptadas por el anticolonialismo de los años 60 y 70- que sólo reifican el sistema binario de oposiciones generadas históricamente en los centros de poder. Teóricamente, este grupo latinoamericano critica la homogenización de los estudios sobre Latinoamérica y la construcción del subalterno en esos estudios, proponiendo en cambio la representación de sus diferencias y el darle voz a los silenciados por la historia. A diferencia de las narrativas anticolonialistas de los años 60-

y 70-, sus autores no tratarían de hablar en nombre del Otro, sino conscientes de su posición dentro de estructuras de poder (académicos en EU) tratarían de transformar las políticas de representación.

Leyendo a varios de estos autores y desde mi posición de académica sueca- también de origen latinoamericano-, no puedo dejar de reaccionar ante los supuestos en los que se basan varios de estos textos, que, a mi forma de ver, contradicen su propio manifiesto. A pesar de la intención de no hablar por el Otro, es posible leer en estos textos un "nosotros" implícito, una referencia al "subalterno" en términos esenciales⁴⁰ y una creencia en teorías de conspiración. En la lectura que el filósofo colombiano⁴¹ Santiago Castro-Gómez (www.ensayistas.org/critica/teoria/castroG.htm) hace a estos estudios lee el autor el supuesto de que las representaciones colonialistas serían generadas desde los centros de poder económico donde las otras sociedades sólo serían receptoras pasivas de este occidentalismo. Castro-Gómez critica esta suposición, haciendo bien notar que el proceso de globalización hace que estas representaciones también sean generadas dentro de la otra sociedad, en este caso de Latinoamérica. Castro-Gómez también remarca que la globalización es tanto un proceso de homogenización como de liberación de diferencias a través de incentivar a los sujetos a observarse como sujetos excluidos, permitiendo así la producción de estrategias de resistencia. En otras palabras, no se trata de una conspiración como es posible leerse en muchos de estos textos postcoloniales latinoamericanos, sino de un proceso más complejo donde el subalterno tampoco tiene por definición el monopolio de la verdad. En el mismo artículo de Santiago Castro-Gómez, el autor articula una importante relación: por un lado entre las ideologías políticas de los siglos XIX, el liberalismo, el socialismo y el conservadurismo y por otro lado la aceptación de la racionalidad y de la llamada información objetiva. Castro-Gómez plantea que, para legitimarse y reificarse, estas ideologías necesitaban de la creencia en una ciencia objetiva que explicara el funcionamiento de la sociedad. Esta creencia en la racionalidad y la información objetiva es aceptada tanto por intelectuales como no intelectuales, tanto en el primer como en el tercer mundo.

Para conectar este razonamiento a nuestra pregunta original: y si el Otro hace sus propios filmes? Al igual que en la literatura, en la narración histórica, antropológica o sociológica la producción de textos o filmes por el Otro no nos garantiza una "veracidad" mayor. Este Otro no es homogéneo y en la otredad también existen relaciones de poder. El proceso de

⁴⁰ Cuando Walter D. Mignolo, filósofo argentino y que ejerce como profesor de literatura latinoamericana y antropología cultural en la Universidad de Duke, USA, ha sido acusado de esencialista ha contestado que "esa crítica procede de una posición postmoderna que es ciega a las diferencias coloniales (2000:8). Una forma de cerrar las posibilidades de diálogo.

⁴¹ Anteriormente de la Universidad de Tübingen en Alemania

globalización a través de la historia construye formas de pensamientos y metodologías comunes a todos los que representan y a los representados. Mientras la etnografía (tradicional) como forma de conocimiento y método académico, siga haciendo una separación del sujeto que estudia, del sujeto estudiado y homogenizando a estos últimos, siempre tendrá una función de preservación del status quo en términos de relaciones de poder. El colonizador sobre el colonizado, el pudiente económico sobre el no pudiente, el que tiene acceso a la técnica sobre el que no la tiene, etc. El poder del "neo-colonialismo", más allá de su dimensión económica, y más que su poder ideológico / político es un poder de definiciones sobre las metodologías empleadas para la obtención de conocimiento (y que sirve de base a las ideologías naturalmente). La visión de la relación tiempo-espacio como una relación causa-efecto, la separación de lo "objetivo" de lo "subjetivo", la concepción de la vista como fuente primordial de conocimiento, la atomización de la realidad en categorías independientes, etc, construyen visiones del mundo, donde un "nosotros" define a "ellos" independientemente de si ese nosotros y ese ellos se encuentran en el primer o en el tercer mundo.

Un segundo campo poco problematizado en la filmación por no profesionales de filme es el de la relación entre percepción, pensamiento y codificación en imágenes y sonido a través de los diferentes códigos fotográficos y cinematográficos. Tanto para un teórico de la comunicación como para un práctico del cine es difícil entender la falta de razonamiento en este campo. Ya en el año 73 Stuart Hall problematiza la relación entre codificación y decodificación en un texto y hace 10 años atrás Umberto Eco (1992) reflexiona sobre los problemas de la interpretación. Muchos de los cursos universitarios de hoy día sobre análisis de textos tratan justamente estos problemas. En las narraciones que nos cuentan las experiencias de filmación por no profesionales de filme (indígenas, jóvenes), se explica a menudo que los sujetos han tenido algún tipo de curso rápido de filmación donde han aprendido las cuestiones técnicas necesarias para poder filmar. Perfecto para hacer funcionar la cámara, pero naturalmente que uno no puede dejar de preguntarse irónicamente si los problemas reconocidos de codificación y decodificación sólo son problemas para los profesionales del cine y no para los aficionados. La cuestión a mi parecer, se vuelve todavía más absurda, cuando por ejemplo, en la investigación que existe sobre el uso de las videocámaras por grupos de jóvenes, se pretende decir algo de la forma de sentir, pensar y vivenciar de estos jóvenes (Niesyto, 2000: 137) analizando sus filmaciones⁴² No puedo dejar de preguntarme, como me sentiría yo, si alguien me

⁴² Esta idea tiene su origen en el trabajo de Worth y Adair (1972) con los Navajos, donde tratan de enseñarles a éstos el cómo filmar para luego poder decir algo de cómo ellos ven su mundo a través de analizar sus filmes.

enseñara rápidamente cómo hacer una página de Web y luego ese u otro sacara conclusiones de mi forma de ver el mundo dependiendo de como yo he formado la página (!). No sé si es ingenuidad o arrogancia.

Naturalmente que estos autores no pretenden generalizar o abarcar todas las dimensiones de las vidas de los adolescentes estudiados y la investigación no se basa solamente en el análisis de los filmes producidos sino también en la interacción entre ellos en el proceso de producción. Una nueva pregunta me asalta y me espanta. ¿Cuál es la diferencia entre este tipo de investigación y los experimentos de laboratorio hechos hace 30 años atrás? ¿Dónde fueron a parar todas las reflexiones sobre la necesidad de investigar medios ambientes naturales? ¿Y la crítica a la idea de distanciamiento del investigador del sujeto estudiado? Mucha de la literatura sobre filme y etnografía da por sentada que la forma “objetiva” de investigación (y de filmación) ya es algo pasado en lo que nadie cree. No será sólo que la idea fundamental del objetivismo sólo ha cambiado de vestido? El investigador observando el comportamiento de los pescaditos en el acuario.

La idea de Niesyto es que existe una relación directa entre distintas o específicas formas de percepción y distintas o específicas formas de expresión. Como los jóvenes están acostumbrados a percibir imágenes de la realidad a través de la televisión, esta forma de percibir el mundo influenciaría más tarde en las propias formas de expresión. Si aceptamos la existencia de una relación entre percepción y expresión, existe de todas maneras el problema de la generalización, basada a su vez en la idea de la homogenización de los miembros de un grupo cultural (ver Abu-Lughod y Appadurai más arriba) además del hecho de que las imágenes móviles de la televisión y el video son una (importante pero *una*) entre varias otras formas de exposición a las que estamos expuestos en la vida diaria.

Si la exposición en términos cuantitativos a la cultura de imágenes móviles es distinta entre distintos grupos culturales ("jóvenes", "indígenas"), estaría a mano generalizar que las diferentes formas de expresión corresponden a diferentes formas de percepción de las imágenes móviles, lo que naturalmente es un absurdo.

Otra forma de colaboración, autorreflexión y representación del Otro es la forma empleada por Sarah Elder y Leonard Kamerling (Elder, 1995) en su trabajo con los nativos de Alaska. Elder se considera codirectora de los filmes realizados con los nativos de esa zona. Los nativos deciden qué es lo que se puede o no filmar y qué es lo que en el momento de editar se va a utilizar o descartar. Elder/Kamerling tratan de seguir las formas de tomar decisiones del grupo cultural que filman. Lo que Elder/Kamerling hacen es tomar las decisiones estéticas, técnicas, contextuales y luego estructurales en el proceso de edición que consideran necesarias para presentar el filme a una audiencia occidental. Contrariamente a otros filmes etnográficos, Elder nos dice de sus filmes: "Tratamos de

tener un enfoque antropológico en la etnografía visual en sí misma. No presentamos una narrativa o un análisis cultural explícito, prefiriendo dejar a los sujetos del filme hablar por sí mismos. Las conclusiones acerca del comportamiento humano no sólo son antitéticas (antithetical) a nuestro estilo, sino que también son consideradas como presuntuosas i tontas por parte de la cultura Yup'ik" (ibid:95).

Un punto de vista interesante tanto por parte de Elder como de los Yup'ik!, aunque ello no significa que las interpretaciones y explicaciones de los realizadores del filme de todas maneras no estén en él. Pero es la intención en la idea de colaboración la que en este caso es interesante de destacar. El reconocimiento de que ella y su compañero de trabajo, como debido a su procedencia externa, no pueden ver con los ojos de los nativos ni que tampoco pueden hacer generalizaciones del comportamiento del grupo que filman.

Elder plantea sin embargo, que el problema de la posibilidad de filmar algo profundo e interesante tiene en primer lugar que ver con la relación de poder entre el filmador y el sujeto filmado, en gran parte independientemente de si el filmador es uno del grupo mismo o procede de fuera. Ella ve la solución incorporando a los sujetos en el proceso de producción.

Tanto Sarah Elder como David MacDougall entre otros, reflexionan también sobre las dificultades en el proceso de colaboración, reconociendo que cuando hay muchos autores, independientemente de quienes son, el trabajo se vuelve difícil y pesado. MacDougall va más allá y hoy día se retracta de su idea anterior donde promulgaba la colaboración entre el realizador del cine y los sujetos filmados pensando que esa colaboración sólo lleva a una confusión de perspectivas y a un impedimento tanto de parte del realizador del filme como por parte de los sujetos filmados al plantear sus puntos de vista y sus intereses. En cambio plantea la posibilidad de un filme intertextual, donde existan diferentes autores y diferentes interpretaciones paralelas y bien definidas en el mismo filme. MacDougall se imagina una nueva forma narrativa en estos filmes, con la utilización de montajes asociativos y donde se cuestionan los modelos lineales (MacDougall,1998: 138 y 148-149). Una forma de filme postmoderno si se quiere.

Finalmente creo que es necesario preguntarse si estas formas alternativas de filmación, tanto por el contenido como por la forma, que se persiguen dando la cámara a grupos minoritarios, son alternativas en términos de emancipación. La historia parece mostrarnos cómo estos individuos de grupos originalmente sin poder se incorporan voluntariamente al sistema estético -económico apenas tienen la posibilidad de hacerlo.

¿Quién tiene el derecho de mostrar, definir e interpretar?

Una de las tantas críticas que se le han hecho a Gardner por su filme *Dead Birds*, es que él no les explicó a los Dani (el grupo cultural que toca el filme) que se trataba de un filme y qué era lo que aquello significaba. Según Heider (2001), colaborador de Gardner en el filme, la razón era evitar malentendidos ya que ellos habían escuchado que los Dani podían creer que las cámaras les robaban el alma⁴³. Seguramente con buenas intenciones, Gardner y Heider tratan de evitar que los Dani se vayan a sentir dañados. Hoy día (¡siempre es fácil ser inteligente después de los hechos!) nos podríamos preguntar si Gardner y Heider tenían derecho a filmar un grupo que, con razón o no, se podía sentir dañado por la cámara. Aunque nosotros sepamos que la cámara no roba el alma a nadie, esto no nos da automáticamente derecho a no hacer caso de sus creencias.

La mayor parte de los realizadores del filme, se aseguran hoy de que los sujetos filmados entiendan que se trata de un filme e incluso se usan tipos específicos de contratos donde los sujetos del filme dan su aprobación de ser filmados. Pero como varios autores anotan esto no quita la responsabilidad ética del hacedor del filme. En el documental sueco *Gud gav med stäng hand* (2000) que trata de la vida de dos mujeres en la miseria de Cabo Verde, se muestra una escena en la que una de las dos mujeres se tapa la cara mientras comienza a llorar. El hecho de que se tape la cara no puede ser ya más explícito de que no quiere ser vista. Pero la cámara no se apaga sino que se detiene segundo tras segundo tratando de captar la desesperanza y la tristeza de la joven mujer. Con razón podemos preguntarnos: ¿Qué derecho se tenía a filmar el dolor de esa mujer y hacerlo público?

Los sujetos filmados pueden entender lo que es un filme pero no necesariamente las consecuencias de ser mostrado en la televisión pública o el significado que el que hace el filme le puede dar a los hechos a través de la narrativa, la técnica y la dramaturgia. ¿Cómo saber la reacción de los sujetos filmados al filme como texto final?

Heider también nos cuenta (ibid) que algunos de los hijos del grupo filmado en *Dead Birds* ahora van a la escuela y han visto el filme. Algunos se han sentido mal y se han avergonzado al ver las escenas del filme. Al mismo tiempo, Heider mismo ha tenido otras experiencias cuando ha visitado la misma cultura años después, donde los Dani orgullosos le han mostrado las fotografías del filme. Distintos individuos reaccionan de distinta manera y esto es algo que jamás podemos saber a priori.

También Sherman (1998) nos cuenta cómo en una ocasión un estudiante universitario, también hijo de la cultura representada en el filme, se levanta y pregunta ¿con qué derecho el autor ha filmado ciertas escenas que su propia cultura quiere olvidar? ¿Quién tiene el derecho de mostrar o no mostrar? En nuestra cultura occidental, con variaciones

⁴³ Si los Dani creían eso o no, hasta donde yo entiendo, era una suposición de Gardner y Heider.

menores, acostumbramos a defender la libertad de expresión. Pero la cuestión es la libertad de expresión de quién, ¿del que posee una cámara o del que no la posee? ¿Por qué la libertad de expresión de un individuo y su equipo de filmación deben priorizarse ante el deseo de no ser filmado de otro grupo cultural? Las respuestas no son fáciles.

A veces se contraponen la técnica interactiva de Rouch con la interpretativa (usada en sentido peyorativo) de Gardner. Mientras Rouch busca los significados explícitos que los sujetos dan a los acontecimientos de los cuales son parte (Sherman, 1998: 48) Gardner da sus propias explicaciones, "desde afuera" nos dice Preloran⁴⁴ Dos técnicas y metodologías diferentes. La primera con sus bases en una hermenéutica existencial y la segunda en la hermenéutica de la sospecha.

Cuando los sujetos del filme y el público que más tarde ve este filme no es el mismo, se presentan otro tipo de problemas adicionales. La diferencia de códigos culturales puede provocar un conflicto de intereses en el filme. El público puede necesitar de ciertas imágenes, narraciones o técnicas que para los sujetos del filme son extrañas y fuera de sus formas de ver el mundo o de relacionarse entre ellos. En otra entrevista a Preloran⁴⁵ nos cuenta su filme *Araucanians of Ruca Choroy* (1971). El personaje de la película, Damacio Caitruz dice en el filme: "De allí vinieron los españoles, matando y haciendo prisioneros". Preloran nos dice en la entrevista que en la realidad eran soldados argentinos pero que él decide no corregirlo para dejar claro que Damacio no se puede imaginar que los propios argentinos pudieran hacer algo tan bárbaro. Como investigador y como público no puedo dejar de preguntarme si no habría sido necesaria de todas maneras una explicación.

¿Quién tiene entonces el derecho de mostrar, definir e interpretar? Desde una perspectiva relativista transcultural y transteorética podríamos decir que cada cultura debería tener el derecho de representarse a sí misma, de elegir su propia agenda, hacer sus propias interpretaciones, usar su propio sistema conceptual y de clasificación. El proceso de globalización y las luchas de poder dentro de una misma cultura nos recuerdan sin embargo que no podemos dar una respuesta generalizada, sólo buscar soluciones parciales para momentos históricos parciales. Tampoco podemos guiarnos por consideraciones éticas universales, sólo tratar de captar las sensibilidades del Otro.

⁴⁴ Entrevista citada en Sherman, 1998: 171

⁴⁵ Entrevista citada en Sherman 1998: 95

CAPÍTULO SÉPTIMO

El hacer la ciencia popular. Representación de gente y grupos culturales en el documental televisivo

La popularización de las ciencias, en este contexto es definida como el llevar el tema de un campo de investigación al alcance de un grupo cuantitativamente relevante de personas y de una forma tal que permita a este grupo entenderlo, interesarse y despertar el deseo de conocer.

Si aceptamos que la educación no sólo se imparte en las escuelas y universidades sino también en la sociedad en general y que esta educación a través de la vida es importante tanto para el individuo como para la sociedad, la popularización de las ciencias a través de la televisión es uno de los mejores medios para alcanzar a una gran parte de la población. Si luego también aceptamos la idea de que la finalidad de la educación en general, no sólo tiene que ver con una cantidad de información posible de acumular sino también con el "profundizar y refinar la capacidad de respuestas significativas", utilizando una frase de Raymond Williams (Williams citado en Schudson, Michael (1987), es entonces importante el buscar formas adecuadas tanto a la televisión como a las posibilidades de sus espectadores.

La mayor parte de los antropólogos, nos dice Jay Ruby, "consideran a sus colegas como su primer público, y luego, *descendiendo en orden de importancia*, estudiantes que se están doctorando, estudiantes de pre grado y finalmente, *el público educado* en general" (Ruby, 2000:33. Los cursivos son míos). ¿Por qué no el público en general? La respuesta de Ruby es que el público de la televisión, al menos en USA, sólo quieren que se les presenten imágenes exóticas y que la antropología *seria* difícilmente puede ser presentada en forma de entretenimiento. Ruby ve sólo los aspectos negativos de la popularización sin notar o preocuparse de los aspectos positivos de ella. ¿Una forma elitista de pensamiento, una concepción despreciativa de las capacidades de la audiencia, una forma de mantener el poder dentro de un grupo cerrado o una argumentación para justificar el desconocimiento de las posibilidades técnico-dramatúrgicas de la televisión o la propia incapacidad pedagógica de comunicación? Quizás una combinación de todas ellas.

El problema de los científicos que no saben comunicar y de los comunicadores que no saben que comunicar no es nuevo. Los libros *Institutio oratoria*, del ciudadano romano Marcus Fabius Quintilianus (35 dK), acostumbran a considerarse como los más completos y detallados de la retórica antigua. Quintilianus critica muchas de las escuelas retóricas de ese tiempo por enseñar el arte de convencer como si sólo fuera una cuestión de técnica. Siguiendo el razonamiento de Kurt Johannesson (1994) los escritos de Quintilianus se pueden interpretar como una argumentación para la combinación de la práctica con la teoría. La finalidad del arte o la ciencia es (o debería ser según esta forma de pensar) la posibilidad de un conocimiento amplio que pueda ser expresado de diferentes maneras dependiendo de las exigencias y problemas que los distintos contextos exigen. Aplicado a los fines de la antropología (y de otras ciencias) podríamos decir que la divulgación de sus temas y formas de investigación es una parte importante de su función y quizás también de su existencia. Una divulgación necesaria no sólo dentro de la elite cultural sino también para los interesados en el público en general.

La mayor parte de la literatura existente sobre la popularización y divulgación de las ciencias por los medios de comunicación, trata de las ciencias naturales y la tecnología en textos periodísticos. Sobre la utilización de la televisión como medio de divulgación se ha escrito algo menos, y de la divulgación de las ciencias sociales, muy poco. La diferencia entre la divulgación periodística de, por un lado, las ciencias naturales y la tecnología, y por otro lado, las ciencias sociales en la televisión, es importante. En el primer caso, parte el periodista de una investigación ya hecha por un científico, tratando de interpretarla, simplificarla y explicarla de una manera que esté al alcance de un público no experto en el tema. En el caso de las ciencias sociales y la televisión, puede ser el equipo de trabajo de la televisión misma - productores y directores principalmente - los que, a partir de publicaciones multidisciplinarias, supervisión científica y el propio trabajo de campo, construyen un documental sobre un tema determinado. Barry Dornfeld (1998) describe, por ejemplo, esta forma de trabajo en una etnografía sobre la producción de la serie "Childhood" en USA.

También existe el filmador independiente que vende un filme ya hecho a la televisión.

No es posible generalizar sobre las características comunes o lo que diferencia a los periodistas de los productores y directores de documentales de televisión. La variedad de formas documentales es enorme. Mientras algunos documentalistas utilizan formas periodísticas de presentación, otros toman distancia de esas formas - lo que expresan explícitamente - y se preocupan por dejar muy claro la diferencia entre ellos (como directores) y los primeros (ibid).

La cuestión de la obligación o no-obligación de divulgar al público el resultado de las investigaciones científicas ha tenido argumentos a favor y en contra (ver por ejemplo Kasperowski, (2001) para un resumen de la investigación sobre la relación ciencia-medios de comunicación-público). Se ha argumentado, por ejemplo, que ya que gran parte de las investigaciones son financiadas con el dinero que los ciudadanos pagan en impuestos, estos ciudadanos tienen el derecho a saber en que se va su dinero. En contra se ha argumentado que toda publicación científica es primero examinada por la comunidad científica. Esto significaría que ningún resultado científico podría ser divulgado por periodistas, antes de su publicación en una revista especializada o, en última instancia, antes de que el texto periodístico haya sido aprobado por los mismos científicos.

En el caso de las etnografías, se ha utilizado un argumento ético para no divulgarlas (Hannerz,1998). El etnógrafo considera tener una responsabilidad con las personas que investiga y ésta responsabilidad significa proteger a esas personas contra aquellos que puedan manejar la información de una manera indeseada. La mejor forma de evitar ese riesgo es no divulgando la información. Cuando éste razonamiento hasta hoy día parece haber sido único de los etnógrafos, hoy también se encuentra como argumento para la no-publicación de artículos sobre las ciencias naturales. En febrero de 2003, revistas científicas norteamericanas rehúsan la publicación de ciertos textos, argumentando que su contenido puede ser utilizado para la fabricación de armas biológicas por grupos terroristas. Tanto en el caso de los etnógrafos como en el de las revistas científicas norteamericanas, el argumento para la no publicación es un argumento paternalista: nosotros (los que estamos en una decisión de poder) sabemos cuál es el bienestar del resto.

Los resultados de las investigaciones sobre la relación entre periodistas y científicos, pueden ser aplicados en parte a la relación entre, por un lado, productores y directores de la televisión, y por otro lado, científicos y expertos. Los científicos en general, tanto de las ciencias naturales como de las ciencias sociales, se quejan de que tanto los periodistas como los productores y directores están más interesados en presentar diferentes temas en formas sensacionalistas que en dar una información correcta de los temas expuestos. Estos científicos expresan a menudo una sensación de impotencia ante los medios de comunicación, llegando a la conclusión de que la única manera de evitar estos problemas es negándose a colaborar con periodistas y productores / directores de la televisión (ver por ejemplo las investigaciones hechas por Stocking and Dunwoody, 1982, Peters,1995, las observaciones etnográficas de Dornfeld, 1998 y las propias expresiones del antropólogo Jay Rubi, 2000 sobre sus propias experiencias con la televisión).

El argumento en contra de las formas sensacionalistas también se encuentra al discutirse la diferencia entre la forma de presentación periodística y la forma de presentación antropológica. Hannerz (1998), por ejemplo, pone en juicio los reportajes que el corresponsal americano de asuntos exteriores para el New York Times, Nichols D. Kristof hace para el terremoto de Kobe en 1995. Kristof entrevista a diferentes personas las semanas siguientes al terremoto, expresando los pensamientos, quehaceres y lenguaje corporal de esa gente. Hannerz interpreta esta estrategia como una forma de mostrar la variación entre la población. Pero, al contrario de las descripciones etnográficas, plantea Hannerz que las descripciones de Kristof son cuestiones puramente estilísticas, que solo tienen por función el hacer la descripción más vívida. En el razonamiento de Hannerz, leemos implícitamente que los antropólogos no utilizarían el mismo tipo de cuestiones estilísticas para tratar de hacer sus descripciones más vívidas. Según Hannerz, existirían además otras tres diferencias fundamentales entre antropólogos y periodistas:

a) Los periodistas acostumbrarían a guiarse por una línea de relato (“story line”) y en esta línea de relato tratarían de hacer calzar diferentes situaciones. Esto llevaría a la representación de personas de una manera homogénea (“one-dimensional Others”). Una vez más, en el razonamiento está implícito la idea de que el antropólogo no haría lo mismo.

b) Los periodistas acostumbrarían a concentrarse en cuestiones problemáticas y conflictivas mientras que los antropólogos en la paz y la estabilidad.

c) La concentración en conflictos llevaría a su vez a que la mayor parte de las personas retratadas por los periodistas serían víctimas mientras que el antropólogo estaría más preocupado de la población en general.

Tanto la crítica que hace Hannerz a las cuestiones de estilo como los tres puntos que le atribuye a los periodistas y no a los antropólogos, son generalizaciones fáciles de falsificar. Con esto no quiero decir que no exista una diferencia entre el reportaje periodístico y la descripción etnográfica, pero, como otros investigadores ya lo han apuntado, me parece que las diferencias hay que buscarlas en la importancia que se le da a diferentes hechos y en el hecho de que, por definición, el periodista escribe para un público heterogéneo y tiene un tiempo y un espacio limitado. Dos hechos que contribuyen a la imposibilidad de profundización y a la necesidad de adaptar el vocabulario a un mínimo común denominador.

Hans Peter Peters (1995) entre otros, apunta cómo los científicos se quejan sobre la falta de información correcta y de objetividad por parte de los periodistas. Pero como Stocking and Dunwoody (1982) por otro lado señalan, algunas de las investigaciones sobre la objetividad de los textos periodísticos muestran que las objeciones que los científicos le hacen a esos textos, no son objeciones en cuanto a la distorsión de hechos reales, sino en

cuanto a la prioridad e importancia que se le da a diferentes hechos y a la omisión de otros. Los autores plantean que este tipo de problema no es específico de los textos periodísticos, sino que también es el mayor tipo de problema y desacuerdo dentro de la propia comunidad científica.

Muchos de los investigadores que han estudiado la divulgación y la popularización de las ciencias naturales y la tecnología, acusan a los medios de comunicación por ser poco críticos en su presentación. Las ciencias naturales, según esta crítica, son presentadas como fuentes de verdad absoluta, contribuyendo así a su mistificación y al mantenimiento de las relaciones de poder (Gardner and Young,1981; Hornig,1990; Kasperowski,2001). Gardner and Young acusan, por ejemplo, a la televisión, de no explicar los contextos sociales en las que se han desarrollado las investigaciones científicas y las consecuencias (negativas) que éstas puedan tener. Gardner and Young proponen un análisis de la forma de representación de las ciencias naturales por la televisión, tomando en cuenta los siguientes factores: 1. Las ideas circulantes de cómo se define la “ciencia”. 2 Las ideologías profesionales de los trabajadores de la televisión, su clase social, y las teorías culturales de la que son partes.3. La organización, rutinas y repartición del trabajo en las redacciones de la televisión. 4. Los estilos y las técnicas de la televisión y 5. Los factores económicos de su producción.

Con excepción del primer punto, los cuatro restantes se refieren a la televisión. El razonamiento implica, que las dificultades en la representación de las ciencias se encuentran en la televisión como medio. Una alternativa a este razonamiento sería pensar que las distintas formas de representación, no tienen su origen en la dicotomía ciencia-entretenimiento (televisión), sino en los supuestos teóricos sobre la forma de obtener conocimiento, tanto por parte de algunos científicos como de algunos trabajadores de la televisión. Con esto no pretendo desconocer el rol de la televisión como medio, sino considerar una variable importante más.

Hasta donde yo conozco, las críticas sobre la actitud pasiva de la televisión, se refieren sólo a las ciencias naturales. Naturalmente que uno no puede dejar de preguntarse, cómo reaccionarían estos mismos críticos, si la televisión cuestionara su propia autoridad en la presentación de la investigación de las ciencias sociales. Una pregunta a la que tendremos que esperar algunos años para responderla.

Diferentes públicos requieren diferentes formas de expresión. Pero esto no significa que los textos académicos tengan que ser tristes, aburridos e incomprensibles y los filmes para la televisión populistas y con soluciones fáciles. Como científicos con gusto leemos textos pedagógicamente escritos y como espectadores de la televisión no queremos ser

tratados como idiotas supuestamente incapacitados de pensar. Un buen filme documental, nos dice Rabiger (1998), entre muchos otros realizadores de filme, nunca le dice al espectador como son las cosas o cómo él debe pensar y razonar (si no es por supuesto un film o una escena que por ejemplo muestra el cómo saber fabricar algo), pero como Dai Vaughan al mismo tiempo apunta, "no podemos hacer un filme con finales abiertos y al mismo tiempo no querer que el público saque conclusiones que nosotros (los que hemos hecho el filme) consideramos erróneas" (Vaughan "The Space Between Shots" citado en Barbash & Taylor, 1997) . Una contradicción intrínseca que requiere un juicio ético por parte del productor.

Quién es el espectador y si el filme está hecho para ser mostrado en la televisión pública, en la comercial, en escuelas, oficinas gubernamentales, a otros investigadores o a la comunidad misma que se filma tiene importancia desde el punto de vista del contenido y la forma en relación con la función que se espera que cumpla el filme, pero no es esto pretexto para hacer filmes de cabezas parlantes, mala utilización de la cámara u otras consecuencias producto del desconocimiento de cuestiones técnicas.

Con el desarrollo de la tecnología, el proceso de globalización y los cambios de la sociedad en general, el espectador de la televisión de hoy día puede ser el mismo que el que trabaja en un ministerio, que estudia en la universidad o simplemente el mismo al que se representa, lo que actualiza varios problemas éticos y de competencia en el tema o situación filmada. ¿A cuántos de nosotros nos gustaría que un grupo de académicos o productores / directores de filme determinaran o tuvieran la última palabra en las interpretaciones de nuestras vidas cuando nuestra propia experiencia nos dice otra cosa? ¿O que nuestras vidas se mostraran en el canal de televisión Discovery por ejemplo, un canal de televisión transnacional? Ninguna de estas preguntas tienen respuestas simples y todas ellas están relacionadas a cuestiones de poder: ¿quién tiene derecho a determinar lo que es importante y definir que aspectos son importantes en nuestras vidas? Que algunos (o muchos) de nosotros tampoco quisiéramos ver nuestras vidas expuestas en la televisión pública, no significa que otros tampoco quisieran. Basta con ver la cantidad de shows de la televisión donde los participantes cuentan abiertamente sus relaciones privadas para darse cuenta de que mientras algunos queremos mantener nuestras relaciones privadas, otros se sienten bien haciéndolas públicas. Las experiencias de los documentalistas corroboran estas diferencias. Mientras unos han experimentado la dificultad de lograr que distintos sujetos permitan ser filmados, otros han experimentado que a la gente le encanta serlo.

Aquí no debemos olvidar la importancia de la clase social, la etnia, el sexo y la edad. No es una casualidad que la mayor parte de las etnografías –escritas y filmadas- tratan de

personas sin poder, por la incapacidad o las posibilidades de negarse a ser objeto de estudio. Todo investigador que ha utilizado entrevistas personales en su trabajo sabe la diferencia que existe entre entrevistar a personas con menos poder que uno (a) mismo y el entrevistar a personas que se encuentran en posiciones de poder o que se consideran a sí mismas en esas posiciones. En este último caso, el entrevistado tiende a tomar el rol de instructor respecto al entrevistador y también puede llegar a exigir el revisar y aprobar el texto final antes de su publicación.

Patricia Aufderheide (1995) nos relata las experiencias de filmación por parte de una organización no estatal del Centro de trabajo indígena en Brasil. Aufderheide hace notar la función principalmente política de esos filmes, muchas veces como material de concienciación dentro del mismo grupo cultural. Para el investigador, como dice Faye Ginsburg (1995) es una fantástica posibilidad el poder comparar filmes “etnográficos” (que ella define como aquellos hechos por etnógrafos) con filmes indígenas, tanto por sus distintas forma de percibir y entender el mundo exterior, como por sus específicas formas de representación⁴⁶. Pero los unos no pueden cumplir la función de los otros nos dicen Ginsburg. El razonamiento parece implicar que la función de un filme está ligada al *rol* de su productor. Los filmes “etnográficos” serían aquellos hechos por etnógrafos que por definición tienen derecho a interpretar a los indígenas estudiados. Los filmes hechos por indígenas no serían considerados etnográficos según este razonamiento. El derecho de interpretación del filme como tal, tampoco lo tienen los indígenas sino los etnógrafos. ¿Una muestra de etnocentrismo?

Ver la cuestión del derecho y poder de interpretación se hace especialmente interesante cuando son los expertos científicos los que, para variar no tienen poder de decisión. Muchos de los profesionales de las ciencias sociales y humanistas que han trabajado como expertos en sus respectivas áreas en la producción de documentales para la televisión pública han mostrado su desagrado y frustración por no haber tenido poder de decisión en el filme como producto final, criticando entonces estos filmes de superficiales, manipuladores y poco científicos (quizás los indígenas dirían lo mismo de las interpretaciones de algunos antropólogos?). La causa generalmente es vista en lo que a veces se denomina lógica televisiva, que sólo se interesa por presentar imágenes bonitas y exóticas para atraer al público. La solución entonces para estos profesionales es no colaborar con la televisión, desprestigiarla y hacer una división clara entre, por un lado, lo que ellos llaman documentales comerciales (independientemente si sean hechos para la televisión pública o comercial) y por otro, documentales científicos (ver por ejemplo Ruby, 2000). Pero se quiera o no, y a pesar de estos profesionales, la televisión es el

⁴⁶ Que ésto sea posible hacerlo o no, lo he discutido en el capítulo sexto.

medio a través del cual aprendemos mucho sobre el mundo en general, tanto de la misma sociedad y cultura de la que somos parte como de otras más lejanas. No tratar de combinar la televisión con la ciencia, o lo que es peor, partir de la base de que ambas son incompatibles me parece poco provechoso y más bien una defensa de los límites de lo que se considera el campo de trabajo propio y por lo tanto del propio poder.

Todo film documental, también el etnográfico, dentro o fuera de la televisión como institución, es producido dentro de ciertos contextos. Un contexto político y sociocultural, que de una manera sutil (y a veces menos sutil) nos dice algo sobre qué temas son importantes de filmar, ya sea porque en ese momento se consideren políticamente correctos o existan intereses económicos en la divulgación de ellos. En el caso de la televisión, esto tiene importancia para atraer a una mayor cantidad de espectadores y por lo tanto poder conseguir mayor financiamiento. En el caso de que el filme no sea hecho con financiamiento privado (dentro o fuera de la televisión), la cuestión del público no tiene *el mismo* significado (sin decir con esto que no tenga significado económico) pero sí tiene un significado político.

De la misma manera este contexto político y sociocultural nos dice también que hay algunos temas que es mejor evitar, ya sea porque no son considerados "nuevos" o porque puedan ser controvertidos desde un punto de vista político, económico o dentro de la comunidad científica. Un segundo contexto, directamente relacionado al político y sociocultural, es el presupuesto económico. Todo filme cuenta con un presupuesto económico, y este presupuesto económico define en gran parte el tipo de filme que podemos hacer. Tanto qué temas podemos tocar (hay temas que requieren mayor tiempo o viajes por ejemplo y por lo tanto son más caros) y las formas que podemos utilizar, ya que éstas están directamente relacionadas a la técnica con la que contamos. Esta situación en sí es ya un argumento para no descartar el medio de la televisión ya que es allí donde existen las técnicas necesarias para la producción de un documental de una cierta calidad. Mucho podrá decirse que hoy día las cámaras de videos permiten a no-profesionales el hacer sus propios filmes -lo que es cierto si lo comparamos con lo que costaba la filmación con cámaras para el cine - pero es una exageración el pretender que las cámaras de hoy día y la técnica necesaria para cortar el filme en su última etapa estén al alcance de cualquier persona⁴⁷ Un tercer contexto es el del género y los subgéneros en que se supone el filme debe ser hecho. En el caso de la televisión pública, y pensando en la composición heterogénea del público se supone que el documental debe ser "serio", al mismo tiempo

⁴⁷ Esta afirmación se encuentra en la literatura, de la misma manera que se encuentra la idea de que todos tienen acceso a Internet, ya sea porque tienen ordenadores propios o de alguna manera acceso a ellos.

que fácil de mirar y entretenido. Luego puede elegirse un subgénero como documental educativo, informativo, pedagógico, etnográfico, experimental o una combinación de ellos. Es en este tercer contexto donde se han desarrollado las mayores disputas entre, por un lado, productores y directores de la televisión y por otro lado académicos.

La discusión entre productores y académicos parte del supuesto de una diferencia natural entre, por un lado, lo serio y científico y por otro lado, lo popular y entretenido. El filme serio y científico se define como aquél en el que se informa a través de la palabra, que no permite al público involucrarse emocionalmente y que supuestamente solo describe, no construye. El filme popular y entretenido por su lado se define como el que hace uso de una narrativa dramática, que deja a las imágenes hablar por sí mismas, que incentiva al público a involucrarse emocionalmente con los sujetos filmados o que utiliza el humor y la ironía. Cuando estas contradicciones parecen ser aceptadas como insalvables por muchos académicos, parecen ser menos claras para los productores. Cuando el antropólogo norteamericano Barry Dornfeld (1998) estudió el proceso de producción en el documental *Childhood en USA* -una serie documental donde además de los productores / directores y personal técnico también trabajaron como consejeros, académicos profesionales- vió estas contradicciones claras pero también un deseo de integración por parte de los *productores*: " nosotros no vemos el entretenimiento y la información como opuestos.....podemos combinarlos" (productor / director Geoff Haines-Stiles citado en Barry, 1998:74).

Parte de las críticas que estos consejeros profesionales (antropólogos, psicólogos, históricos, médicos) le hicieron a la serie documental *Childhood* fue que no se podía ver claro qué escenas eran "reales" y cuáles construidas, que las escenas que seguían una narración donde la historia tenía un rol importante (en contraposición al desarrollo de temas) podían implicar una relación causal que no existía y que faltaban explicaciones verbales suficientes que guiaran al espectador a una forma determinada de interpretación. Independientemente de si las críticas en el caso de *Childhood* son correctas o no, éste no es necesariamente un problema de la "lógica de la televisión" como hemos visto en los capítulos anteriores sino de todo tipo de investigación y representación, independientemente de si ésta es escrita o por medio de imágenes. Más que existir una diferencia entre, por un lado, productores/ directores y por otro lado, científicos, existen diferencias dentro del grupo de productores y directores y dentro del grupo de científicos, dependiendo de los supuestos teóricos sobre qué es el conocimiento y sobre cómo podemos obtenerlo.

Cuando muchos de los problemas que se le atribuyen a la lógica de la televisión son realmente problemas metodológicos de investigación y de representación en general

cabría preguntarse si los documentales para la televisión tienen algún problema específico del medio. Según Barry Dornfeld (1998) si los tiene⁴⁸.

Con el fin de que el espectador se pueda envolver en las imágenes y desear seguir mirando la pantalla, los documentales etnográficos televisivos tienden a concentrarse en un individuo o una familia. Se hace una "etnografía de lo particular" usando las palabras de Abu-Lughod (1995). Esta etnografía de lo particular nace en la academia como una respuesta a la actitud de distanciamiento que caracteriza a las ciencias sociales. En el caso de la narración televisiva puede decirse que es una influencia tanto del teatro como de la literatura y que en manos de los filmadores se ha transformado en un conocimiento implícito. El espectador tiene que poder reconocer algo en los sujetos que mira. El problema con esta etnografía de lo particular, es que se corre el riesgo de que el espectador interprete el sujeto o los sujetos que ve en la pantalla como representativos de toda una cultura, simplificándolos y estereotipándolos. En la producción de *Childhood*, se utilizaron por ejemplo escenas "naturales" de familias de diferentes países. Como uno de los productores nos dice, trataron de comparar, entre otras, familias de sociedades capitalistas y de sociedades socialistas, de sociedades secularizadas y de sociedades religiosas. Cuando los consejeros profesionales advierten a los productores del riesgo de generalización y al mismo tiempo les preguntan si lo que ellos quieren mostrar es la variedad, una vez más se ve la voluntad de combinar la información con la entretención en los productores. Por un lado les interesa entretener al público presentándoles comparaciones -a pesar de ser conscientes del problema de la representatividad- y por otro lado quieren mostrar la variedad de costumbres en diferentes familias en el mundo. Dornfeld sugiere que la lógica de la televisión prioriza las generalizaciones debido a lo agradecido que es comparar diferentes imágenes y al mismo tiempo nos recuerda que el discurso de la comparación es intrínseco a la construcción del discurso del Otro en nuestra sociedad occidental. El problema es complejo y pareciera que toda "solución" es errada. Si no nos concentramos en determinados sujetos y sólo filmamos la cultura en general (a través de la filmación de grupos y con una voz narrativa que explique las imágenes) caemos en un esencialismo de la homogeneidad de las culturas. Si nos concentramos en determinadas personas o familias, corremos el riesgo de que el público pueda interpretar esas personas y familias como representativas de toda una sociedad. También una forma de esencialismo. Por otro lado, si el espectador interpreta esos mismos individuos y familias como variaciones, sin nada en común, existe el riesgo de transmitir un relativismo cultural que no siempre existe.

⁴⁸ Este es el único punto donde Dornfeld explícitamente toma una posición abierta. Cuando se refiere a las críticas de los expertos académicos en *Childhood*, más bien sólo describe la posición de los productores respecto a los expertos.

La recepción por parte del público no es algo que podamos controlar pero sí tratar de guiar hacia determinados intereses, ya sea a través de la narración o de la imagen. Naturalmente que con esto no me refiero a ningún tipo de manipulación ni a la fácil solución de presentar argumentos y contra argumentos como si las posibilidades sólo fueran dos. Me refiero a no dar siempre respuestas sino plantear preguntas.

Rabinger discute otro de los supuestos códigos de la lógica televisiva con relación a la audiencia, relacionándolo más con la tradición periodística. La utilización del sujeto entrevistado mirando a la cámara o a la persona que lo entrevista. De las noticias televisivas y sus reportajes reconocemos al entrevistado que se dirige al entrevistador, jamás a la cámara. Rabinger plantea que esta forma es necesaria cuando se trata de confrontaciones y donde desde el punto de vista del público es necesaria la información sobre el entrevistador, pero no en documentales donde se intenta que el espectador tome contacto con los sujetos del filme. El permitirle al entrevistado mirar a la cámara da lugar a una relación más directa con el espectador, incentivándolo así a tomar una posición activa y no pasiva con relación a la imagen y a la narración. Al mismo tiempo, podrían los fanáticos defensores de la reflexión malentendida (según mi manera de ver) argumentar que el no filmar o grabar a los entrevistadores o sus preguntas es una forma de engañar al público sobre la veracidad de los acontecimientos.

La recepción de documentales en general y de documentales etnográficos en particular es un campo que todavía no ha sido estudiado con profundidad. Existen algunos estudios esporádicos como por ejemplo los de Wilton Martinez (1992) y el de Henrietta Moore (1999). Observando a sus propios estudiantes, W. Martinez sugiere que dependiendo de *la forma* documental etnográfica, los alumnos reaccionan críticamente o no. Cuando el filme etnográfico utiliza formas realistas y supuestamente objetivas tiene el público una tendencia a aceptar el contenido de una manera no crítica. Cuando el filme utiliza formas experimentales reacciona el público críticamente. En otras palabras, si la intención es incentivar la actitud crítica del público, son los filmes experimentales y no los realistas y “objetivos” los que cumplen esa función.

Por otro lado, los filmes experimentales pueden llevar a interpretaciones indeseadas. Trinh T. Minh-ha critica las pretensiones realistas y objetivas del discurso antropológico utilizando diferentes perspectivas y voces en sus propios filmes. Ella se niega a privilegiar *una* de esas voces dando una interpretación verbal de una de ellas. Pero como por ejemplo, Henrietta Moore apunta en su lectura de los filmes de Trinh T Minh-ha, la no-interpretación de una escena puede ser interpretada como que las imágenes hablan por sí mismas y que existe un significado fijo en ellas. La no-interpretación en este contexto, no significa la ausencia de lenguaje en el filme sino la ausencia de un contexto que explique el significado de lo que se ve y se escucha. H. Moore plantea que el público no puede

tomar una distancia crítica si no se le explica el contexto y si no se le deja clara la intención del filmador. Trinh T. Minh-ha pretende mostrar una polifonía de voces y un mosaico de imágenes pero no es seguro que el público lo interprete de acuerdo a sus intenciones. Existe el riesgo de lo contrario, que el público interprete lo visto como un espejo de la realidad, justamente lo que Trinh T. Minh-ha trata de evitar.

El resultado de las observaciones de Martínez y Moore podrían verse como contradictorias, pero más me parece que se refieren a distintos niveles de criticismo. Mientras Martínez se refiere a la posibilidad del público de cuestionar o hacerse preguntas sobre la visión que el filmador tiene sobre la cultura estudiada, Moore se refiere a la posibilidad de entender la cultura representada de una manera más compleja.

La televisión es el mayor medio de difusión popular para los documentales socioculturales y etnografías visuales en general. Que forma elijamos en la producción de documentales etnográficos para la televisión depende en gran parte de las intenciones que se tengan con el documental y de la idea que se tenga del público. No es una pregunta que podamos contestar refiriéndonos únicamente a la calidad científica del documental sino quizás en primer lugar a las relaciones de poder. A qué intereses sirve una determinada forma y contenido es una pregunta primordial. No es un problema de objetividad contra subjetividad o de calidad contra comercialismo (aunque se trate de presentar de esa manera), sino de las ideas que tengamos sobre cómo es la sociedad en que queremos vivir y los ciudadanos que queremos formar.

Davies (2002) plantea que un texto etnográfico debe ser juzgado por otros académicos con entrenamiento en investigación en ciencias sociales, y también por los sujetos mismos que trata el texto. Los primeros juzgarían la producción etnográfica desde un punto de vista científico en cuanto a investigación y los segundos en cuanto a su verosimilitud y posibilidad de poder utilizar el resultado para mejorar sus formas de vida. La cuestión de la verosimilitud no significa por cierto que los sujetos tuvieran la última palabra en cuestiones de interpretación (si así fuera no habría necesidad de hacer ningún tipo de investigación), sino más bien que se sintieran tratados con respeto en cuanto a su forma de pensar y actuar. Lo que Davies me parece que olvida, en el caso del filme etnográfico (a su favor es necesario apuntar que ella no desarrolla ningún razonamiento especial para el filme) es el papel del público interesado en general. Este público está compuesto por aquellos que no siempre tienen un entrenamiento científico pero están interesados en el contenido del documental, entre ellos personas que tienen poder de decisión en la sociedad.

La academia no le da el mismo significado o importancia a la recepción del documental televisivo etnográfico como a su producción. O sencillamente considera que los

documentales televisivos no son etnográficos por definición. Cabría preguntarse si es la producción la que tiene ese mayor valor intrínseco y por ello solo los con conocimientos especializados los que la pueden juzgar o es porque ella es juzgada por los que tienen un mayor capital cultural que es considerada de mayor valor.

Desde cierta perspectiva feminista, la investigación etnográfica debe servir tanto a las personas que se investigan como a su lector o público. Según esta posición, el investigador debe poner de manifiesto las relaciones de poder entre los sexos, ya sea ésta en términos sociales, económicos o culturales. Su fin es el transmitir conocimiento sobre situaciones de desequilibrio sociocultural, ya sea a los sujetos como al público en general. Si consideramos que el público televisivo tiene derecho a informarse y reflexionar sobre diferentes situaciones socioculturales en general (sexuales, sociales, étnicos, etc.), la recepción del documental etnográfico y por lo tanto también su estilo, tienen tanta importancia como su producción. Según esta forma de pensar, es entonces necesario reconsiderar la definición de filme documental etnográfico y también reevaluar la relación producción, forma / contenido y recepción. Con o sin el consentimiento de los investigadores, la televisión produce documentales etnográficos y me parece mejor el aceptarlo que el descartarlo por definición.

Literatura

- Abercrombie**, Nicholas; Hill, Stephen & Turner, Bryan (1980) *The Dominant Ideology Thesis*. London: Allen & Unwin Hyman
- Abu-Lughod**, Lila (1995) "Writing Against Culture". En Fox, Richard G (ed) *Recapturing Anthropology*. University of Washington Press
- Alasuutari**, Pertti (1995) *Researching Culture. Qvalitative Method and Cultural Studies*. London: Sage
- Alvesson**, Mats & Sköldbberg, Kaj (1994) *Tolkning och reflektion*. Lund: Studentlitteratur
- Appadurai**, Arjun (1995) "Global Ethnoscapes. Notes and Queries for Transnational Anthropology". En Fox, Richard (ed) *Rewriting Culture*. University of Washington Press
- Ardévol**, Elisenda (2001) "Dónde está el cine etnográfico en España?" en J.M Catalá, J. Cerdán, C. Torreiro (corrdinadores) *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y medio.
- Asch**, Timothy & Patsy (1988) "Film in Anthropological Research". En Hockings, Paul & Omori, Yasuhiro (eds) *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*. Osaka National Museum of Ethnology
- Asch**, Timothy (1992) "The Ethics of Ethnographic Film Making". En Crawford, Peter Ian & Turton, David (eds) *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press
- Aufderheide**, Patricia (1995) "The Video in the Villages Project. Videomaking with and by Brazilian Indians". En *Visual Anthropology Review volume 11 number 2 Fall 1995*
- Barbáchano**, Carlos (2000) *Luis Buñuel*. Madrid: Alianza Editorial
- Barbash**, Ilisa & Taylor, Lucien (1997) *Cross-Cultural Filmmaking. A Handbook for making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press
- Barthes**, Roland (1973) *Mythologies*. London: Paladin
- Barthes**, Roland (1977) *Image, Music, Text*. London: Fontana Press
- Barthes**, Roland (1977) *Image. Music, Text* London: Hammersmith
- Baxter**, P.T.W (1977) *The Rendille*. Royal Anthropological Institute Newslette 20:7-9. Citado en MacDougall, David (1998) *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press
- Bazin**, André (1967): *What is Cinema?* 2 vols. Selected and trabslated by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press.
- Berelson**, Bernard (1952) *Content Analysis in Communication Research*. New York: Free Press
- Berger**, Peter & Luckmann, Thomas (1966/1987/1991) *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knolewdge*. Harmondsworth: Penguins Books

- Berkaak**, Odd Are (1992) "Narrative and Deconstructive Strategies in Visualising Cultural Processes" en Crawford, Peter I and Simonsen, Jan K (eds) *Ethnographic Film. Aesthetics and Narrative Traditions*. Aarhus: Intervention Press.
- Bernstein**, Richard (1985) *Habermas and Modernity*. Cambridge: Polity Press
- Betti**, Emilio (1967) *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften*. Tübingen: Mohr
- Bolin**, Göran (1994) "Medieetnografiska kulturstudier". En *Kulturella perspektiv. Svensk etnologisk tidskrift* nr 4.
- Breen**, Myles and Corcoran, Farrel (1982) "Myth in the Television Discourse" , *Communication monographs* 49:127-136
- Castro-Gómez**, Santiago (2002) "Latinoamericanismo, Modernidad, Globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón" www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/castroG.htm Publicado originalmente en Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (1998) *Teorías sin disciplinas* (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización den debate). México: Miguel Angel Porrúa
- Carey**, James.W. (1989) *Communication as Culture: Essays on Media and Society*. London: Inwin-Hyman
- Clifford**, James (1983) "On Ethnographic Authority". *Representations* 1 no 2
- Clifford**, James (1983) "Power and Dialogue in Ethnography:Marcel Griaule's Initiation". En George W. Stocking (ed) *Observers Observed: Essays on Ethnographic Fieldwork*. Madison: University of Wisconsin Press
- Clifford**, James (1986) " Introduction: Partial Truths". En Clifford, James and George E. Marcus (eds) *Writing Cultures. The Poetics and Politics of Ethnography*. Los Angeles: University of California Press
- Cohan**, Steven & Shires, Linda (1996) "Theorizing language". En Copley, Paul (ed) *The Communication Theory Reader*. London: Routledge
- Cohen**, Keith (1979) *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. New Haven: Yale University Press
- Crawford**, Ian and Turton, David (1992 a) *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press
- Crawford**, Ian and Simonsen, Jan K (1992 b) *Ethnographic. Film Aesthetics and Narrative Traditions*. Aarhus: Intervention Press
- Csordas**, Thomas J (1999) " The Body's Career in Anthropology", en More, Henrietta (ed) *Anthropological Theory Today*. Cambridge: Polity Press.
- Davies**, Charlotte Aull (2002) *Reflexive Ethnography*. London: Routledge
- Deleuze**, Gilles (1986) *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press

- Derrida**, Jacques (1996) "Semiology and grammatology: interview with Julia Kristeva". En Copley, Paul (ed) *The Communication Theory Reader*. London: Routledge.
- Derrida**, Jacques (1967/1991) *Rösten och Fenomenet*. Stockholm: Thales
- Devereaux**, Leslie (1995) "Experience, Re-presentation and Film" en Devereaux, Leslie and Hillman, Roger (eds) *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. University of California Press
- Dornfeld**, Barry (1998) *Producing Public Culture*
Princeton University Press
- Eco**, Humberto (1976) *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Editorial Lumen
- Eco**, Humberto (1984) *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press
- Eco**, Humberto (1992) *Interpretation and Overinterpretation*. Ed by Collini, Steffan. Cambridge: Cambridge University Press
- Eisenstein**, Sergei (1947) *Film Sense*. New York: Harcourt, Brace and World
- Eisenstein**, Sergei (1949) *Film Form*. New York: Harcourt, Brace and World
- Elder**, Sarah (1995) "Collaborative Filmmaking: An Open Space for Making Meaning, A Moral Ground For Ethnographic Film". En *Visual Anthropology Review volume 11 number 2 Fall 1995*
- Fabian**, Johannes (1992) "Keep Listening: Ethnography and reading", en Boyarin, Jonathan (ed) *The Ethnography of Reading*. University of California Press.
- Ferguson**, James (1999) *Expectation of Modernity. Myths and Meanings of Urban Life on Zambian Copperbelt*. University of California Press
- Feuer**, J (1986) "Dynasty", paper. International television Studies Conference. London. Citado en Bruhn Jensen and Jakowski, 1993 (eds) *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*. London: Routledge. Kap 8
- Fiske**, John (1987) *Television Culture*. London: Methuen
- Flax**, Jane (1983) "Political Philosophy and the Patriarchal Unconscious: A Psychoanalytic Perspective on Epistemology and Metaphysics". En Harding, Sandra & Hintikka, Merrill (eds) *Discovering Reality*. Dordrecht: Reidel Publishing Company
- Foucault**, Michael (1975/1979) *Discipline & Punish. The Birth of Prison*. New York: Vintage Books
- Foucault**, Michael (1980;1986;1987) *Sexualitetens historia 1,2,3*. Stockholm: Gidlunds
- Foucault**, Michael (1994) *Michel Foucault. Ethics, Subjectivity and Truth*. Ed. by Paul Rabinow New York: The New Press
- Friberg**, Gösta (1985) "Efterskrift". En *Livets Väg. En bok om Hopi-indianerna*. Hultgren & Friberg (ed). Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag AB
- Gadamer**, Hans-Georg (1988) "Hermeneutik som praktisk filosofi", en *Förnuftet i vetenskapens tidsålder*. Göteborg: Daidalos
- Gardner**, Carl and Young, Robert (1981) "Science on TV: A Critique", en Benett, Tony (ed) *Popular Television and Film*. London: British Film Institute

- Geertz, Clifford** (1973) *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books
- Geertz, Clifford** (1986) "Making Experiences, Authoring Selves". En Turner, Victor and Bruner, Edward (eds) *The Anthropology of Experience*. University of Illinois Press
- Goffman, Erving** (1974) *Jaget och Maskerna*. Stockholm: Raben Prisma
- Ginsburg, Faye** (1995) "The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film" En *Visual Anthropology Review volume 11 number 2 Fall 1995*
- Gómez-Martínez, José-Luis** (1992,2000) Teoría del Ensayo. (<http://ensayo.rom.uga.edu/critica/ensayo/gomez/ensayo>) Publicado originalmente en Gómez-Martínez, Jose Luis (1992) Teoría del ensayo. México: UNAM.
- Grice, H.P.** (1975) "Logic and Conversation". En P.Cole and J.C Morgan (eds) *Syntax and Semantics. Vol 3: Speech Acts*. New York: Academic Press
- Gusterson, Hugh** (1998) *Nuclear Rites. A Weapons Laboratory at the End of the War*. University of California Press
- Hall, Stuart** (1973, 1980) "Encoding/Decoding" En Hall, Stuart; Hobson, Dorothy; Lowe, Andrew and Willis, Paul (eds) *Culture, Media, Language: Working papers in Cultural Studies*. London:Hutchinson University Library
- Hall, Stuart** (1982) "The rediscovery of 'ideology': return of the repressed in media studies. En Gurevitch, M.et.al (eds) *Culture, Society and the Media*. London: Methuen
- Hallberg, Margareta** (1992) *Kunskap och kön*. Goteborg: Daidalos
- Hannerz, Ulf** (1998) "Others Transnationals. Perspectives Gained from Studying Sideways". *Paideuma* 44
- Hannerz, Ulf** (2001) *Flera Fält i Ett. Socialantropologer om transkulturella fältstudier*. Malmö: Carlssons
- Hastrup, Kirsten** (1992) "Anthropological visions: some notes on visual and textual authority" en Crawford, Peter Ian & Turton, David (eds). *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press
- Heidegger, Martin** (1981,1927) *Varat och Tiden*. Lund: Doxa
- Heider, Karl** (1976) *Ethnographic Film*. Austin & London: University of Texas Press
- Heider, Karl G** (2001) *Seeing Anthropology. Cultural Anthropology Through Film*. Boston: Allyn and Bacon. University of South Caroline
- Hockings Paul** (1988) "Ethnographic Filming and the Development of Anthropological Theory" En Hockings, Paul & Omori, Yasuhiro (eds) *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*. Osaka National Museum of Ethnology
- Horney, Nick** (1995) *High Fidelity*. London: Victor Gollancz
- Hornig, Susanna** (1990) "Television's NOVA and the Construction of Scientific Truth", en *Critical Studies in Mass Communication*. Volume 7 Number 1, 1990
- Jackson, Michael** (1986). *Barawa and the Ways Birds Fly* . Smithsonian Series in Ethnographic Inquiry. Washington: Smithsonian Press
- Jaggard, Alison** (1990) "Kärlek och kunskap". *Häftet för kritiska Studier* 1: 22-43

- Jakobson**, Roman (1960) "Closing statement:linguistics and poetics", in Sebeok, T.A. (ed) *Style in Language*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press
- Janik**, Allan (1991) *Cordelias tystnad*. Mamö: Carlssons
- Johannesson**, Kurt (1994) Quintilianus-"ungdomens bästa lärare". En Selander, Staffan och Englund, Boel (red) *Konsten att informera och övertyga*. Stockholm: HLS Förslag
- Karko**, Kate (2001) *Tibet, mon amour*. Barcelona: Mondadori. Original en inglés: Namma. A Tibetan Love Story
- Kasperowski**, Dick (2001) *Vetenskap, media, allmänhet*. Institutionen för idehistoria och vetenskapsteori. Göteborgs Universitet
- Kearney**,Richard (1988) *The Wake of Imagination*. London: Hutchinson
- Keesing**, Roger & Strathern, Andrew (1998) *Cultural Anthropology*. Florida: Hartcourt Brace College Publishers
- Ketelaar**, Henk (1983) "Methodology in Anthropological Filmmaking: A Filmmaking Anthropologist's Poltergeist?" En N Bogaart and H. Ketelaar (eds) *Methodology in Anthropological Filmmaking*. Gottingen: Heredit. Citado en Trinh T. Minh-ha "The Totalizing Quest of Meaning" (1993) en Renov, Michael (ed) *Theorizing Documentary*. London: Routledge
- Knauft**. B (1997) "Theoretical Currents in Late Modern Cultural Anthropology" En *Cultural Dynamics* 9 (3):277-300
- Kratzer-Juilfs**, Silvia (1999) "Return, Transference, and the Constructedness of Experience in German/Turkish Documentary Film". en Waldman, Diane and Walker, Janet (esd) *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Kundera**, Milan (1987) *El Arte de la Novela*. Barcelona: TusQuets
- Loizos**,Peter (1992) "Admissible evidence?" En Crawford, Peter Ian & Turton, David (eds) *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press
- Loizos**, Peter (1995) Robert Gardner´s Rivers of Sand. En Devereaux,Leslie and Hillman, Roger (eds) *Fields of Vision. Essay in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. University of California Press
- Lukács**,Georg & Brecht,Bertolt (1975) *Det gäller Realism*. Lars Bjurman (ed). Bo Cavefors
- Lübcke**,Paul (1995) "Husserl: filosofi som sträng vetenskap". En Lübcke, Poul (red) *Vår Tids Filosofi. Del 1 Engagemang och Förståelse-Tysk och Fransk Filosofi*. Stockholm: Forum
- Lyotard**, Jean-Francois (1984) *The Postmodern Condition: A Report of Knowledge*. Manchester: Manchester University Press
- MacDougall**, David (1998) *Transcultural Cinema*. Princeton University Press
- Marcus**,George E. and Fischer,Michael M.J.(1999,1986) *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago: The University of Chicago Press

- Marcus, George** (1994) "The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage", en Taylor, Lucien (1994) *Visualizing Theory*. New York: Routledge
- Marks, Laura U** (1999) "Fetishes and Fossils: Notes on Documentary and Materiality" en Waldman, Diane & Walker, Janet (eds). *Feminism and Documentary*. Mineapolis: University of Minnesota Press
- Martinez, Wilton** (1992) "Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship" en P.I. Crawford, Peter Ian and Turton, David (eds) *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press
- Monaco, James** (1981) *How to Read a Film*. Oxford: Oxford University Press
- Mignolo, Walter** (2000) "Introduction", en *Local Histories/Global Designs*. New Jersey: Princeton University Press
- Morley, David** (1980) *The 'Nationwide' Audience: Structure and Decoding*. British Film Institute
- Molander, Bengt** (1993) *Kunskap i handling*. Göteborg: Daidalos
- Moore, Henrietta** (1999) "Anthropological Theory at the Turn of the Century", en Moore, Henrietta (ed) *Anthropological Theory Today*. Cambridge: Polity Press
- Nichols, Bill** (1991) *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press
- Nichols, Bill** (1994) *Blurred Boundaries*. Bloomington: Indiana University Press
- Niesyto, Horst** (2000) "Youth Research on Video Self-productions. Reflections on a Social-aesthetic Approach". *En Visual Sociology* 15, pp135-153. International Visual Sociology Association, 2000
- Nordin, Svante** (1995) *Filosofins historia*. Lund: Studentlitteratur
- Nordstrom, Carolyn** (1997) *A Different Kind of Story*. University of Pennsylvania Press
- Ong, Walter** (1982) *Orality and Literacy*. New York: Methuen
- Ong, Walter** (1995) "Print, Space and Closure" . En D.Crowley & P, Heyer (eds) *Communication in History*. N.Y: Longman
- Peters, Hans Peter** (1995) "The Interaction of Journalists and Scientific Experts: Cooperation and Conflict Between two Professional Cultures", en *Media, Culture and Society*. Volume 17 Number 1, 1995.
- Pollitt, Jerry Jordan** (1982) *Art and Experience in Classical Greece*. Cambridge University Press
- Postman, Neil and Paglia, Camille** (1995) "Two Cultures-Television versus Print. Neil Postman and Camille Paglia". En Crowley, David & Heyer, Paul (eds) *Communication in History*. N.Y: Longman
- Preloran, Jorge** (1976) Entrevista grabada por Sharon R. Sherman y citada en Sherman, Sharon (1998) *Documenting ourselves. Film, Video and Culture*. Kentucky: The University Press of Kentucky. Pag. 220

- Preloran, Jorge** (1987) "Ethical and aesthetic concerns in ethnographic film" *Third World Affairs*. London: Third World Foundation for Social and Economic Studies
- Pudovkin, Vsevolod** (1929,1937,1970) *Film Technique and Film Acting*. New York: Grove
- Rabinow, Paul** (1986) "Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology". En Clifford, James and George E. Marcus (eds) *Writing Cultures. The Poetics and Politics of Ethnography*. Los Angeles: University of California Press
- Radway, Janice** (1984) *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press
- Read, Peter** (1996) *Returning to Nothing. The Meaning of the Lost Places*. Department of History. Australian national University. Cambridge University Press.
- Renov, Michael** (1999) "New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age", en Waldman, Diane and Walker, Janet (eds) *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Rosaldo, Renato** (1986) "Ilongot Hunting as Story and Experience". En Turner, Victor & Bruner, Edward (eds) *The Anthropology of Experience*. University of Illinois Press
- Rotha, Paul; Siclair Road and Griffith, Richard** (eds)(1963) *Documentary Film* 3d ed. London: Faber and Faber
- Rouch, Jean** (1974:43) "The Camera and man". *Studies in the Anthropology of Visual Communication 1 (1)*
- Russell, Bertrand** (1912) *The Problems of Philosophy*. London: Oxford University Press
- Ruby, Jan** (1975) "Is an ethnographic film a filmic ethnography?" En *Studies in the Anthropology of Visual Communication*. Vol 2 No 2 Fall 1975
- Ruby, Jay** (1995) "The Moral Burden of Authorship in Ethnographic Film". En *Visual Anthropology Review. Volume 11 Number 2 Fall 1995*
- Ruby, Jay** (2000) *Picturing Culture*. Chicago: The University of Chicago Press
- Russell, Catherine** (1999) *Experimental Ethnography*. Duke University Press
- Schudson, Michael** (1987) The New Validation of Popular Culture: Sense and Sentimentality in Academia. *Critical Studies in Mass Communication* 4 (1987: 51-68)
- Sherman, Sharon** (1998) *Documenting Ourselves. Film, Video and Culture*. The University Press of Kentucky
- Stocking, S. Holly and Dunwoody, Sharon.L.** (1982) "Social Science in the Mass Media: Images and Evidence", en Sieber, Joan E (ed) *The Ethics of Social Research Fieldwork, Regulation and Publication*. New York: Springer Verlag
- Stoehrel, Veronica** (1994). Berättelsestrategier, kunskap och reflektion. Stockholms Universitet.
- Strecker, Ivo** (1988) "Filming among the Hamar". *Visual Anthropology* 1 1988: 369-78
- Suber, Howard** (1971) Jorge Preloran. *Film Comment* 7:43-51
- Tolson, Andrew** (1996) *Mediations. Text an Discourse in Media Studies*. London: Arnold

Trinh T. Minh-ha (1993) "The Totalizing Quest of Meaning" (1993) en Renov, Michael (ed) *Theorizing Documentary*. London: Routledge

Unamuno, Miguel de (1943) *Ensayos*. Madrid: Aguilar

Vaughan, Dai (1992) "The aesthetics of ambiguity". En Crawford, Peter Ian and Turton, David (eds) *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press

von **Wright**, Henrik (1986) *Myten om framsteget*. Stockholm: Bonniers Förlag

Waugh, Thomas (1984) Introduction. En Thomas Waugh (ed) "*Show Us Life*": *Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, NJ.: Scarecrow Press.

Williams, Raymond (1958/1982/1993) *Culture and Society*. New York: Columbia University Press

Williams, Raymond (1965) *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin

Worth, Sol (2001) "Chapter Eight: Margaret Mead and the Shift From "Visual Anthropology" to the "Anthropology of Visual Communication" <http://www.temple.edu/anthro/worth/seight.html>
Publicado en *Studies in Visual Communication* 6:1(1980):15-22

Zimmermann, Patricia (1999) "Flaherty's Midwives". En Waldman, Diane and Walker, Janet (eds) *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Direcciones de Internet:

www.salon1999.com/archives/litindex.html (entrevista a Nick Hornby)

www.english.pitt.edu/weblinks/cnf.html (University of Pittsburgh. Departament of English-Creative Nonfiction)

<http://www.temple.edu/anthro/worth/seight.html> (artículo de Sol Worth)

(http://www.nmnh.si.edu/naa/guide/film_history.htm) (National Anthropological Archives. History of the Human Studies Film Archives. USA)

Film:

Adiv Monde ov L'Histoire De Pierre et Claire (1997) de Sandra Kogvt. Francia

Appeal to Santiago de Arnold Baskin, Carter Wilson, Duane Metzger y Robert Ravicz

Araucanians of Ruca Choroy (1971) de Jorge Preloran

Battleship Potemkin (1925) de Eisenstein

Box of Treasures (1983) de Dennis Wheeler

Carnival in Q'eros (1990) de John Cohen

Cochengo Miranda (1975) de Jorge Preloran

Cortile Casino (1991) de Robert Young, Andrew Young, Susan Todd.

Cowboy de medianoche (1969) de John Schlesinger

Dani Sweet Potatoes, (1974) de Karl G Heider
 Dead Birds (1963) de Robert Gardner
 Det svåra livet (2001) de Tom Alandh. Suecia
 Eduardo the Healer (1978) de G. Sharon Douglas y Richard Cowan
 En el umbral (2000) de Xavier Vidal y Raul Ruiz. España
 Far from Polen (1984) de Jill Godmilow
 Farm Song (1978) de John Nathan
 Fata Morgana (1971) de Werner Herzog
 Forest of Bliss (1988) de Robert Gardner
 Give My Poor Heart Ease (1975) de Bill Ferris
 Guantanamo (1995) de Tomás Gutierrez Alea. Cuba
 Gud gav med stäng hand (2000) Bo Öhlén & David Silva. Suecia
 Haití: Dreams of Democracy (1987) de Jonathan Demme y Jo Menell
 Havet har inget minne (2000) de Lars-Lennart Forsberg. Suecia.
 House of the Spirit: Perspectives on Cambodian Health Care (1988) de Hellen Bruno y Ellen Kuras
 How to Behave (1987) de Trân Văn Thüy. Viet Nam
 Innen Ahusen Mongolei (2002) de Sebastian Winkels
 Innisfree (1990) de José Luis Gubrin. España
 Las Hurdes (1932) de Luis Buñuel. España
 Latah: A Culture-Specific Elaboration of the Startle Reflex (1996) de Gunter Pfaff y Ronald C. Simons
 La Terra Trema (1948) de Visconti. Italia
 Mientras caemos (1995) Mathieu Kassovitz. Francia
 N!ai: The Story of a !Kung Woman (1980) de John Marshall
 Nana, Mom and Me (1974) de Amalie Rothschild
 Nannok of the North (1922) de Robert Flaherty
 Number of Days (1978) de Lynne Littman y Barbara Myerhoff
 Och Stjärnans namn var malört (1996) de Lennart Malmer. Suecia
 On the Spot (producer: Peter Wintonick)
 Rivers of Sand (1975) de Robert Gardner
 Seeing is Believing (1991) de Shauna Beharry
 Shoah (1979) de Claude Lanzman
 Surname Viet Given Nam (1989) de Trinh T. Minh-ha
 The Cows of Dolo Ken Paye (1970) de Marvin Silverman y James L. Gibbs
 The Goddess and the Computer (1988) de Andre Singer y Stephen Lansing
 The Hunters (1958) de John Marshall
 The Man with the Movie Camera (1929) de Vertov. URSS
 The Meo. En Disappearing World (1972) de Brian Moser y Dain Vaughan

The Nuer (1970) de Hillary Harris, George Breidenbaugh y Robert Gardner
Titicus Follies (1967) de Frederick Wiseman
Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism (1976) de Jerry W Leach y
Gary Kildea
Urga (1991), de Michael Seydoux. Coproducción francesa-rusa
What sort of gentleman are you after? (1997) de Jane Treays, BBC.
Winkelhart (2001) de Ben van Lieshout
Zulay, Facing the Twenty-first century (1993) de Jorge Preloran