

EL DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO

UNA INTRODUCCIÓN TEÓRICO-PRÁCTICA

Carlos Y. Flores





Carlos Yuri Flores Arenales realizó estudios en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, y de doctorado en la Universidad de Manchester, Inglaterra, especializándose en el área de antropología visual en el Granada Centre for Visual Anthropology. Trabajó por varios años como catedrático visitante en el posgrado de Antropología Visual de Goldsmiths College, Universidad de Londres. Ha publicado en revistas especializadas sobre antropología visual, violencia política y procesos de reconstrucción comunitarios y acceso a la justicia en la región maya. También ha colaborado con comunidades indígenas y populares de Guatemala, Chiapas y la Ciudad de México en proyectos de video comunitario. Actualmente trabaja junto a alcaldes y videastas indígenas de Santa Cruz del Quiché, Guatemala, sobre prácticas jurídicas mayas en comunidades de la región. Es profesor de tiempo completo en el Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México.

El documental antropológico.

Una introducción teórico-práctica

Carlos Y. Flores

El documental antropológico.

Una introducción teórico-práctica



San Cristóbal de Las Casas, Chiapas
Centro de Investigaciones Multidisciplinarias
sobre Chiapas y la Frontera Sur
Universidad Nacional Autónoma de México
MÉXICO, 2020

Flores Arenales, Carlos Yuri, autor.

El documental antropológico: una introducción teórico-práctica / Carlos Y. Flores.

Primera edición. | San Cristóbal de Las Casas, Chiapas : Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

LIBRUNAM 2077382 | ISBN 978-607-30-3078-6

Antropología visual - Metodología. | Cine en etnología. | Videograbaciones en etnología. | Fotografía en etnología.

CLASIFICACIÓN: LCC GN347.F56 2020 | DDC 301—DC23

Diseño de cubierta: Gustavo Peñalosa Castro

Imagen de portada: Guadalupe Escandón, camarógrafa ikood, participando en el primer taller de cine indígena en México (1985)

Foto: Alberto Becerril (cortesía)

Primera edición: 2020

D.R. © Carlos Yuri Flores Arenales

D.R. © 2020, Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria, 04510, Del. Coyoacán, Ciudad de México, Coordinación de Humanidades,

Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur

Calle María Adelina Flores, núm. 34-A, Barrio de Guadalupe, 29230,

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Tel.: (967) 678 2997

www.cimsur.unam.mx

ISBN: 978-607-30-3078-6

Esta obra fue dictaminada positivamente por pares ciegos externos a solicitud del Comité Editorial del Centro de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Chiapas y la Frontera Sur. Queda prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México / *Printed in Mexico*

Índice

Introducción	9
¿Cómo entender el documental antropológico?, 11; Entre la investigación social y la comunicación audiovisual, 13; La construcción textual, 15; Antropología y documental, 18; Los pioneros, 18; Cine y antropología, una convivencia complicada, 23; Documental y estructura dramática, 25; Reformas y revoluciones, 26; La organización del libro, 30	
Capítulo I. Antropología visual y cine etnográfico: colonialismo, otredad y contestaciones	35
El texto visual en la modernidad y la antropología, 36; Antropología y fotografía, 41; El documental y la reinención del tiempo y espacio, 47; Antropología, construcción nacional y producción audiovisual en Latinoamérica en la primera mitad del siglo xx, 55; Revoluciones sociales, crisis de representación y nuevas prácticas colaborativas con el sujeto antropológico, 59; Medios de comunicación y grupos subalternizados, 66; La autorrepresentación en el documental: el cine/video «indígena» y popular, 68; Conclusiones, 79	
Capítulo II. Estilos narrativos en el documental antropológico	85
Expositivo o explicativo, 87; <i>Cinéma vérité</i> y cine directo, 92; Observacional, 99; Reflexivo, 108; Archivístico, 113; Colaborativo, 115; Etnoficción, 120; Impresionista, 127; <i>Reality TV</i> – docudrama, 128; Conclusiones, 133	

Capítulo III. Métodos antropológicos en el documental.	135
Reproducción, 136; Establecer un tema, 136; Definiendo a los personajes, 138; La investigación y el campo, 142; Producción, 146; La entrevista, 149; Principios básicos, 150; Preparación de la entrevista, 153; Locación, 154; El día de la entrevista, 158; Conclusiones, 166	
Capítulo IV. Audio y documental antropológico	169
El audio y la representación sociocultural, 175; El micrófono de la cámara, 183; Los micrófonos externos, 186; Conectores de audio, 189; Ejercicios para el uso del micrófono, 190; Conclusiones, 192	
Reflexiones finales	195
Texto audiovisual, verdad y poder, 197; Posibilidades y retos actuales, 201	
Anexo I. La cámara de video y sus accesorios.	205
Componentes básicos de una cámara, 206; Fuente de poder y batería, 207; Los botones, 209; El lente, 213; El parasol y la limpieza del lente, 216; El zum, 216; Gran angular y telefoto, 219; Soportes para la cámara, 220; Salida de audio y video, 223	
Bibliografía	225

Introducción

A través del análisis y la práctica del documental, este libro trata de conciliar dos disciplinas mayores que tienen bases epistemológicas, teóricas y metodológicas bien establecidas, como lo son la antropología y la comunicación. Lo anterior representa un reto singular pues, aunque los intentos por unir las capacidades de los antropólogos con cineastas profesionales han generado frutos importantes, también han mostrado desencuentros entre ambos campos disciplinarios debido a los diversos marcos de referencia, procesos y expectativas que en general cada cual posee con respecto al producto final y su circulación. En ese sentido, es posible constatar que históricamente las teorías provenientes de la comunicación han influido relativamente poco en la antropología en general (y en su expresión en forma de documental antropológico o de cine etnográfico en particular), y viceversa. Esto es así pese a que tradicionalmente ambas prácticas, en su afán de dar un recuento audiovisual de las sociedades de forma *realista* (la supuesta capacidad de reproducir el mundo exterior tal y como es), han compartido paralelismos metodológicos importantes, así como complejidades similares en su definición. Entonces, discusiones alrededor del documental que pudieran parecer obvias en uno de los campos pueden ser totalmente desconocidas o extrañas en el otro.

El enfoque principal aquí presentado parte del documental visto desde la experiencia de la antropología, por lo que este libro fue escrito pensando primeramente en aquellos que, provenientes de las ciencias sociales, desean tener una instrucción teórica y práctica básica para la elaboración de video-documentales de carácter sociocultural, etnográfico o antropológico. El material surge como una necesidad ante la escasez de escritos de este tipo en un momento en que la producción de documentos audiovisuales en las ciencias sociales es cada vez más frecuente tanto como herramienta de investigación como para difusión de resultados. Pese a ello, la capacitación teórico/práctica en ese sentido tiende a ser inexistente, limitada o dispersa en los centros de enseñanza en los que se forman los

investigadores sociales. Aquí se busca, entonces, ofrecer un material que dé bases y estimule ideas sobre cómo concebir y construir, desde lo teórico hasta lo aplicado, videos-documentales a la vez que se espera ayudar al lector a desarrollar un estilo creativo propio. Se trata, asimismo, de que los interesados puedan ampliar y/o transferir sus propuestas de investigación, normalmente concebidas desde el texto escrito, al campo audiovisual.

Confío en que este trabajo contribuya también a la reflexión teórico-metodológica de quienes imparten cursos de documental con contenido antropológico en escuelas de cine, y otros centros académicos y/o espacios formativos similares. Esto es porque muchos de los textos dirigidos al aprendizaje del documental se centran especialmente en la parte práctica del oficio y dedican menos tiempo a las consideraciones teóricas. Es decir, muestran *cómo* se debe presentar, financiar, escribir, filmar, editar, posproducir y divulgar un material, pero hablan poco de *por qué* se hacen (Barbash y Taylor 1997:3). En menor medida, aunque de manera creciente, están los otros materiales dedicados al documental que aunque sí se enfocan en sus implicaciones teóricas, generalmente no cuentan con una sección práctica sobre cómo realizarlos. Este trabajo trata, por lo tanto, de integrar ambos aspectos que en realidad nunca están separados. Se parte de que cuestiones como tecnología, estilos de filmación, estéticas o narrativas cinematográficas conllevan siempre planteamientos teóricos, históricos e ideológicos que con frecuencia son ignorados o invisibilizados.

Lo que presenta este volumen es el resultado de más de dos décadas de experiencia en la enseñanza de cursos de antropología visual y de producción documental etnográfica tanto a nivel de licenciatura como en posgrados en varios programas académicos de Europa y América Latina, lo que se conjuga también con otros talleres de video que he impartido entre comunidades indígenas y populares en la región mesoamericana. Además, se encuentra mi propio trabajo de producción de documentales antropológicos, hechos generalmente con pocos recursos técnicos y financieros desde los años ochenta. También está mi formación doctoral en el Granada Centre for Visual Anthropology, en Manchester, Inglaterra, donde pude adquirir un mejor entendimiento sobre la relación entre la antropología, la comunicación y el documental.¹

¹ Quiero también agradecer los útiles y pertinentes comentarios y observaciones de los dos colegas anónimos que evaluaron el trabajo para su publicación, así como el apoyo que recibí en 2016 de parte del ahora Programa para el Desarrollo Profesional Docente en Educación Superior (PRODEP) de México para poder realizar una estancia de investigación en el Departamento de Antropología de Goldsmiths College, Universidad de Londres, lo que me permitió adquirir mucha de la información contenida en este libro.

Basado en aciertos y en gran medida desaciertos alrededor de tales experiencias, la información que se ofrece en estas páginas está diseñada para apoyar proyectos documentales que con frecuencia cuentan con recursos humanos y materiales limitados, es decir, busca orientar aquellos esfuerzos de elaboración de videos documentales compuestos por una, dos o hasta tres personas y cuyos dispositivos tecnológicos puedan variar desde un teléfono celular hasta una cámara medianamente profesional. Se trata de ayudar a maximizar las posibilidades materiales disponibles y, sobre todo, buscar soluciones imaginativas a los problemas comunes que enfrentan los videastas no profesionales cuando tratan de desarrollar sus propuestas audiovisuales. Asimismo, confío en que investigadores con mayores posibilidades y hasta documentalistas formados en escuelas de cine también podrán hacer uso de este libro dado el encuadre de la reflexión antropológica en que se ubica.

Uno de los puntos de partida en este trabajo es que el documental siempre es una cuestión conceptual y política por un lado, así como técnica y estética por el otro. Por ello, y dadas las complejidades de la producción documental, quienes provienen de la antropología o de otras ciencias sociales carecen casi siempre del espacio intelectual y práctico para dedicarle un tiempo balanceado a estas dimensiones con el fin de desarrollar productos con calidad técnica y conceptual suficientes para satisfacer a públicos especializados y no especializados. Tomando en cuenta lo anterior, entonces, el presente libro propone que el conocimiento generado sobre individuos y sus culturas pueda ser críticamente analizado y luego elaborado y transmitido en forma de video-documental, al mismo tiempo que se integran elementos de otras disciplinas que trabajan lo audiovisual para ayudar a este fin (Ruby 2000:37).²

Este libro, siendo introductorio, no pretende ni puede ser exhaustivo, sino más bien ilustrativo, por lo que los materiales seleccionados para su análisis buscan establecer espacios de información y reflexión que el lector podrá ir complementando con otros textos y experiencias relacionadas en las disciplinas antropológicas/sociológicas y de la comunicación.

¿Cómo entender el documental antropológico?

De manera simple se podría afirmar que la antropología se ha asignado a sí misma el reto de representar a otros siguiendo criterios y discursos

² Todas las citas posteriores provenientes de textos en inglés son traducciones mías.

institucionales de realismo, objetividad y exactitud etnográfica que se parecen mucho a la producción documental profesional (Nichols 1994:64). Por lo mismo, quienes nos hemos dedicado a producir documentales desde la antropología sabemos por experiencia que no es fácil trazar una línea clara entre lo que es un documental antropológico y otro que no lo es, ya que en principio cualquier material que muestre la experiencia humana podría ser llamado antropológico (de hecho, quienes ganan los primeros premios en los festivales de cine antropológico o etnográfico alrededor del mundo con frecuencia no son antropólogos ni de otras disciplinas provenientes de las ciencias sociales, sino personas entrenadas primeramente en escuelas formales de cine). Finalmente, todo trabajo de este tipo que culmine en un texto (visual o no) nos da evidencias de la cultura que lo produjo y reproduce algo que se asemeja a la vida de los personajes que fueron registrados en su proceso de elaboración.

Debido a la dificultad que implica clasificar la naturaleza del documental como antropológico o no antropológico, este libro se ha centrado en conceptualizar, problematizar y viabilizar la elaboración de documentales dentro del marco de referencia de la discusión antropológica más amplia. Para ello, de particular importancia serán los debates al interior de la antropología tales como las críticas posmoderna, poscolonial y posestructural contemporáneas, que ahora nos hacen cuestionar y problematizar de manera más profunda y hasta incómoda el encuentro con ese «otro» cultural con quien interactuamos y a quien llegamos a *representar* en el proceso de investigación y textualización.³ Tales reflexiones, que posiblemente hayan impactado a la antropología más que a otras ciencias sociales, han desnudado cada vez más los encuadramientos de personajes y sus vidas dentro de narrativas constituidas sobre relaciones de poder en gran parte originadas en la experiencia de la modernidad y el colonialismo (véase Castro-Gómez 1993). Históricamente, entonces, los sujetos retratados en contextos de desigualdad social han tenido poca capacidad de controlar y determinar sus puntos de vista sobre las formas en que sus vidas y las de sus comunidades han sido representadas. Bajo esta lógica, las prácticas antropológicas y de documental con frecuencia han funcionado

³ La *textualización* en este trabajo se concibe de una forma más amplia que una mera figura logocentrista con texto escrito y/o palabra al centro de ella. Más bien, se entiende como la práctica de seleccionar y codificar retazos de la realidad social con el fin de transmitir ideas, sentimientos o intenciones a otras personas mediante documentos, imágenes, sonidos y demás. Así, para los fines de este material, elementos con información codificada como fotografías, pinturas, cine, videos y sonidos son considerados también como textos.

para hacer valer códigos de dominio, subyugación, diferencia y otredad (Sturken y Cartwright 2001:100, 103).

El momento autorreflexivo y revisionista de la antropología, sin embargo, también está ofreciendo un espacio muy fecundo y crítico alrededor del tratamiento de sus objetivos, enunciados y métodos. Con ello es posible replantear ahora formas nuevas de relación y trabajo con los sujetos/personajes en el campo de estudio, lo que está generando prácticas y narrativas más creativas en los documentales antropológicos en general. Asimismo, las fronteras con un «otro» cultural se han venido erosionando también, dado que hay un creciente número de antropólogos que trabajan ya sea de manera colaborativa con las comunidades de estudio en proyectos compartidos o bien mantienen diferentes grados de pertenencia con estas y cuyos imaginarios muchas veces se hallan atravesados por su identificación cultural, formación académica y posicionamiento político (Muenala 2018:23). Lo anterior conlleva la promesa, no siempre cumplida, de interacciones menos jerárquicas y más horizontales entre los participantes de proyectos antropológicos contruidos bajo tales parámetros.

Entre la investigación social y la comunicación audiovisual

Un elemento adicional considerado en la elaboración de este libro es que los tiempos y necesidades del cineasta/videasta profesional tienden a ser diferentes a los del antropólogo documentalista. Generalmente un comunicador tiene una idea en mente y un guion preestablecido sobre lo que quiere decir y cómo lo quiere decir una vez que ha conocido a los personajes y estructurado su historia. Aquí intervienen consideraciones de orden económico, que establecen si un documental es viable o no según la trama presentada a las agencias financiadoras y, desde luego, del presupuesto que se logre reunir para el buen desarrollo del proyecto.

Este no es normalmente el caso del antropólogo, para quien el proceso de registro tiene mucho de descubrimiento y revelación logrados tras largos periodos de campo, por lo que la estructuración del relato se va desarrollando en la medida en que el proyecto avanza y se profundiza en el entendimiento de la cultura correspondiente. Asimismo, su sustento económico para realizar el proyecto proviene con frecuencia de la academia o de otras fuentes similares que tienden a ser más constantes que las del documentalista profesional. Al respecto, el reconocido cineasta/antropólogo estadounidense Robert Gardner señaló:

Honestamente no pienso en la audiencia; soy muy egoísta en ese respecto. Sólo pienso en hacer aquello con lo que pueda vivir después; aquello que pueda disfrutar como algo que ha sido una buena experiencia. He tenido bastantes malas experiencias haciendo películas. Tengo varias, tres, cuatro, cinco películas que empecé y nunca terminé. De hecho, estoy ahora trabajando para completar algunos de estos proyectos inacabados. Estoy seguro de que hay otros cineastas en la misma situación, cineastas independientes. No me refiero a la gente en el mundo comercial, ya que ellos siempre tienen que terminar algo, y si no lo hacen no les pagan. Pero si yo no termino una película, solo la pongo en el armario y a nadie le importa si la concluyo o no. No me pagan por metro de película ni nada por el estilo. En tales experiencias, que por ahora permanecen en el armario, viejos rollos de película que no he terminado de ensamblar como un producto final, existen posibilidades para nuevas películas. Todavía podría surgir algo de ellas (Flores y Ziri6n 2009:164).

Adem6s, resulta importante destacar que el trabajo antropol6gico y el de las ciencias sociales en general han encontrado su concreci6n principal al interior del mundo letrado y es a partir de esta forma de expresi6n que la mayoría de investigaciones se siguen concibiendo y desarrollando. Esto, en gran parte se debe a que la escritura ha sido el veh6culo privilegiado de la modernidad y del poder de las 6lites, desde donde cuestiones como las ciencias y leyes han adquirido su validaci6n formal principal. Incluso la antrop6loga Margaret Mead lleg6 a decir que uno de los problemas de los usos del im6genes en la investigaci6n era que 6stas se situaban en una «disciplina de palabras» (Mead 1995; Tomaselli 1999:29).

En tal sentido, las producciones de video-documental, y para nuestro caso las que han sido enmarcadas dentro de las preocupaciones mayores de la antropología, con frecuencia tienen ritmos y lenguajes propios junto a 6reas de enfoque particulares que se diferencian de las que se dan en los materiales escritos. Esto crea m6ltiples retos, ya que las formas de captar y organizar el material de investigaci6n difiere sustancialmente de si, como se mencion6, este se enmarca al interior del mundo de la escritura o si m6s bien se estructura alrededor de sonidos e im6genes como signos principales para registrar y transmitir ideas. Dicho de otra forma, existen complejidades propias cuando se busca una transici6n que vaya de propuestas basadas en la palabra y la oraci6n hacia aquellas fundamentadas en la imagen y la secuencia (MacDougall 1997:292). Esta es una de las razones principales por las que las personas entrenadas en las ciencias sociales, cuando lo intentan, tienden a hacer malos documentales en lo t6cnico y en lo conceptual, poco entretenidos y destinados a audiencias

muy especializadas. Es decir, los resultados suelen ser productos híbridos que no satisfacen ni el rigor científico ni el arte cinematográfico (Rouch 2003:36).

Por su formación profesional inicial basada en la escritura, entonces, los académicos de las ciencias sociales se enfrentan constantemente con formas diferentes de estructurar narrativas en el momento en que conciben el audiovisual dentro de sus investigaciones. Al respecto, Paul Henley, fundador del Granada Centre for Visual Anthropology de la Universidad de Manchester, señaló:

Debo confesar que hay una parte en mí que le preocupa que posiblemente el entrenamiento intelectual que uno recibe a través de una educación formal en antropología, como la que yo recibí, en la que uno aprende a analizar la información etnográfica y presentar conclusiones en la forma de un argumento escrito, dificulta hacer la transición al diferente tipo de lenguaje, a la diferente inspiración que se necesita cuando se hace cine. Sobre la base de mi propia experiencia, diría que si uno se quiere volver un cineasta de documentales etnográficos, en cierto sentido es una desventaja el haber tenido un entrenamiento formal en antropología porque significa que es necesario un poco de desentrenamiento para permitirnos utilizar los medios visuales de forma más creativa e interesante. Sin embargo, mantengo la esperanza de que es posible trabajar en diferentes registros intelectuales según el medio que se esté utilizando (Flores 2009:94).

La construcción textual

Un tema que ha dado motivo de discusiones entre los teóricos de la comunicación es el doble papel de la imagen mecánica (cine-fotografía) en el que por un lado parece acercarnos a representar de forma más objetiva el mundo material y social, pero al mismo tiempo necesita artificio y lenguajes específicos para poder construir propuestas de realidad. Así, mientras la capacidad mimética del cine nos hace evocar y reproducir de cierta forma la realidad como la oímos y la vemos, en su proceso de registro y textualización también entran sistemas de representación que no es que reflejen tanto una realidad existente, sino que, más bien, «organizan, construyen y median nuestro entendimiento de la realidad, emoción e imaginación» (Sturken y Cartwright 2001:13). O como señalara Edgar Morin: «comprender es articular siempre, recíprocamente, lo real sobre las estructuras de la mente humana y las estructuras de la mente humana sobre lo

real» (Heusch 1988:7). Lo anterior plantea, entonces, desafíos teórico-metodológicos entre lo que sería la realidad, la representación y la verdad.

El mismo término «documental» puede ser problemático, pues la idea de un registro no ficticio de memoria, cultura e historia social, según la definición de Bill Nichols (2001:1-2), supone una conceptualización de lo «real» o del «realismo» que no siempre ha significado lo mismo y, por lo tanto, es algo históricamente dado que cambia en la medida en que las convenciones sociales se van transformando (Grau 2002:82). Por ejemplo, en el presente géneros que podrían entrar en la categorización de Nichols como el reportaje periodístico, los *reality shows*, o videoclips sobre cualquier evento basado en hechos reales en Youtube, generalmente no son aceptados como documentales. Eso nos sugiere que lo que hace que una película se considere «documental» es la forma en que la percibimos, lo cual significa el desarrollo de una cadena de estrategias para lograr que las audiencias las asuman bajo ese rótulo. Entonces, más allá de verla solo como un género cinematográfico, la producción documental se debiera entender también como un modo de producción, una red de financiamiento y toda una gama de formas de filmar, posproducir y exhibir que se han ido haciendo comunes a lo que ha sido clasificado como «documental» (Austin 2007:5).

Es así que toda cultura funciona mediante sistemas de significados compartidos que se hacen inteligibles y transmisibles por medio de lenguajes comunes (véase Hall 1997). Ya el documentalista ruso Dziga Vertov señalaba a principios del siglo xx que «no es suficiente poner fragmentos parciales de verdad en la pantalla, como que si fueran migajas dispersas. Estos fragmentos deben ser elaborados dentro de un colectivo orgánico, el que, a su vez, constituye una verdad temática» (citado en Rouch 2003:33). Es decir, *en la textualidad audiovisual, como en cualquier otra textualidad, se van construyendo y constituyendo tradiciones narrativas con registros de la realidad social reorganizadas de una manera cuyos productos acabados son reconocibles y entendibles para audiencias acostumbradas a otros textos similares*. Por ello, Ruby señala que cada estilo o género «mantiene códigos diferentes, los cuales, al emplearse en un contexto esperado, hacen que la gente entienda el significado de las películas de una forma culturalmente predecible» (2000:22). En muchos casos, estos llegan a constituir sistemas «monosémicos» (como los mapas), donde todos los participantes están de acuerdo en ciertos significados y no los discuten (véase Pinney 1992:26).

En ese sentido, y siguiendo a Michel Foucault cuando analizaba los regímenes de verdad creados en la modernidad, el término «discurso» es útil para indicar cómo las relaciones de poder definen conceptualmente la forma en que las cosas se entienden o no en una sociedad dada, lo que a su vez valida y jerarquiza ciertos conocimientos con respecto a otros, siendo una fuerza que no solo reprime otros saberes sino que es también altamente productiva dentro de su propio sistema de valores (Sturken y Cartwright, 2001:97; Hall, 1997:50; Rivera Cusicanqui 2015:26). Ejemplo de ello sería el documental antropológico, el cual, como bien señala Paula Rabinowitz, requiere con frecuencia la construcción de un ser exótico cuya cultura está abierta a la inspección por la cámara invisible y su operador científico. «Las verdades mostradas producen un orden, una historia, y por lo tanto una narrativa acerca de la relación del ‘primitivo’ con el ‘progreso’, del uno con el otro» (Rabinowitz 1994:12).

En cuanto a los códigos compartidos de entendimiento, resulta importante señalar que es en el espacio de las élites educadas de extracción socioeconómica media y alta donde hasta hace poco el documental y la antropología crearon y desarrollaron su nicho tanto de producción como de consumo (mientras que los personajes frente a sus cámaras con frecuencia pertenecieron a otros contextos culturales y económicos que no formaban parte de sus experiencias, espacios, codificaciones cotidianas ni audiencias). Históricamente, por lo tanto, han sido estas élites formadas en la tradición del pensamiento liberal/ilustrado occidental las que en procesos de construcción nacional e internacional se han erigido como los ciudadanos normativos desde donde se ha enunciado y definido a los «otros» (estos individuos que con demasiada frecuencia y por razones estructurales no terminaron de alcanzar una ciudadanía plena). Ahora bien, esta identidad de clase (como la de raza o género) se ha hecho casi invisible y naturalizado bajo una idea de «universalidad» capaz de construir realidades supuestamente objetivas, pero que no son más que propuestas hegemónicas de verdad (Austin 2007:34-35).

En el caso del documental, entonces, tanto en el registro como en el montaje, se dan procesos de intervención que generan productos contruidos, reconstruidos y mediados por lo social y no solo por lo técnico. En la actividad, tanto el tiempo como el espacio son constantemente transformados y recreados.⁴ En parte por ello, John Grierson, el comunicador

⁴ El documental *The Hunters* (1957) de John Marshall, uno de los más celebrados en el cine etnográfico, es buen ejemplo de ello. Aunque la trama es sobre la historia de cuatro cazadores ju'/'joansi en el desierto del Kalahari en Namibia que siguen el rastro de una

británico que popularizó el término *documental*, pensaba que este formato cinematográfico de representar el mundo era más bien un «tratamiento creativo de la realidad» (citado en Barbash y Taylor 1997:16). En ese mismo sentido, el antropólogo y cineasta belga Luc D. Heusch señalaba hace más de medio siglo que:

Se ha señalado frecuentemente que el tiempo y el espacio del universo filmico no tienen nada que ver con las coordenadas análogas del mundo real. Las imágenes extraídas de éste, ya se trate de un documental o de un filme de ficción, se destacan a través del montaje, del espacio y del tiempo de aquellos al que sus modelos pertenecían; se agrupan en una estructura autónoma que no está conforme a la realidad, pero que da la *ilusión* de estarlo. La escritura cinematográfica condensa lo real; el montaje engaña al tiempo real, inventando otro. En una palabra, el cine siempre pertenece, por medio de un hilo invisible, a lo imaginario (Heusch 1988:20).

Reflexiones posteriores proponen incluso que simplemente no hay algo que se pueda llamar *documental* ya sea que se quiera nombrar una categoría de material filmico, un género, un enfoque o una agrupación de técnicas. Según Trinh T. Minh-ha, la búsqueda del registro de lo «real» ha dado como resultado el advenimiento de toda una estética de objetividad y el desarrollo de tecnologías totalizadoras de verdad «capaces de promover qué es correcto y qué incorrecto en el mundo y, por extensión, qué es ‘honesto’ y qué es ‘manipulador’ en el documental» (Minh-ha 2013:68).

Antropología y documental

Los pioneros

La relación de la antropología con el registro mecánico de imágenes inició a finales del siglo XIX dentro de esquemas cientificistas y positivistas que

jirafa herida previamente por ellos hasta darle muerte cinco días después con flechas envenenadas, en realidad, como se supo después, no se trató de un solo evento sino de varias jornadas con diferentes cazadores que se fueron uniendo a los dos personajes principales; la primera herida a la jirafa fue hecha con arma de fuego y los cazadores no iban todo el tiempo a pie por el desierto, sino muchas veces en el vehículo del mismo Marshall. Estas revelaciones provocaron cierto escándalo en círculos antropológicos, pero no tanto entre los documentalistas profesionales, quienes están más acostumbrados a aceptar este tipo de licencias para armar y mostrar un material final integrado que parece un único evento (véase Henley 2013:316).

buscaban *verdades* empíricas y demostrables. Se trataba de utilizar el registro audiovisual para la recopilación de datos con el objetivo primordial de sustentar escritos en los que se plasmaran teorías más amplias. Al interior de criterios taxonómicos y clasificatorios se asumía que el mundo se podía descomponer en hechos y que estos podían ser registrados y transmitidos a otros de forma transparente, libre de los códigos sobre los que se estructuraban los discursos ideológicos dominantes de la época. Los registros mecánicos, se creía, hablaban por sí mismos y por lo tanto no podían ser vistos de forma crítica sino que imponían su sentido de un solo golpe (Price 2001:90).

Junto a estas percepciones también estaban, dentro del discurso antropológico, los estudios de raza que, en la mentalidad evolucionista de la época, buscaban establecer el grado de evolución y la capacidad de raciocinio y *progreso* de los pueblos no occidentales que se iban analizando y clasificando a partir de sus características físicas y por lo tanto visibles. La craneometría y la osteometría, que comparaban dimensiones de huesos y cráneos de estas poblaciones con las de los europeos, dieron paso a las imágenes mecánicas de «tipos humanos» que en su grado más extremo eran retratados desnudos, con barras de medición y fuera de su contexto sociocultural. Dicha metodología, concebida por Henry Huxley y J. H. Lamprey, tenía la función de estandarizar la información obtenida en el campo o en el laboratorio para su posterior cruce y análisis y de esta manera fijar las diferencias raciales (Maxwell 2000:40-41). Por ejemplo, en la edición de 1912 del clásico manual británico *Notas y Preguntas sobre Antropología* se instruía:

Cuando la figura desnuda completa es fotografiada, el lado frontal y posterior deben ser tomadas, con los talones juntos, y los brazos colgando rectos a los lados del cuerpo; es mejor fotografiar con una regla métrica en el mismo plano que el cuerpo del sujeto [...] Más allá de los perfiles rígidos requeridos por el anatomista, algunos retratos deben ser tomados en tres cuartos o en cualquier posición que dé una pose más natural y característica (Freire-Marreco y Linton 1912:270).

Siguiendo lineamientos parecidos, en 1895 Félix Regnault utilizó en sus estudios las llamadas «cronofotografías» (series de fotografías en rápida secuencia sobre un sujeto o elemento en movimiento) para analizar los movimientos físicos en individuos de distintos grupos humanos o



Antropometría, raza y fotografía (1870) Foto: Royal Anthropological Institute (Spencer 1992:101).

razas.⁵ Para 1895, Regnault utilizando esta técnica filmó a una mujer wolof de Senegal trabajando el barro en la Exhibición Etnográfica de París, siendo este probablemente el primer registro etnográfico con imágenes mecánicas en secuencia. Posteriormente, tanto Regnault como su colega Azouley (quien ya empezaba a experimentar con los cilindros de Edison para grabar sonido) concibieron, a partir de esta nueva herramienta, el primer museo audiovisual de carácter antropológico, señalando que: «Los museos etnográficos deben tener cronofotografías. No es suficiente tener un telar, una rueda, una lanza. Uno debe saber cómo operan, y la única forma de conocerlo de forma precisa es a través de la cronofotografía» (Rouch 2003:31).

Unos años después, en 1898, se dieron las primeras filmaciones plenamente reconocidas como de carácter antropológico durante la expedición de la Universidad de Cambridge al Estrecho de Torres, un archipiélago entre Australia y Nueva Guinea, en la que participaron científicos de varias disciplinas. Se trató de un material de cuatro minutos filmado por Alfred Haddon sobre una ceremonia de iniciación melanesia y otra donde se ve a un grupo de hombres haciendo fuego. El detalle de la descripción etnográfica visual fue tal que el mismo Haddon pensó que a partir de entonces la cámara filmadora debería ser «una pieza indispensable del aparato antropológico» (citado en MacDougall 1997:282).⁶ Estas primeras experiencias fueron dando la pauta hacia lo que sería luego una práctica normal en la antropología y es que los investigadores empezaron a recabar directamente los datos en el campo y en buena medida dejaron de basarse en información de segunda mano de personas no entrenadas en la recolección de datos etnográficos, como administradores coloniales, misioneros, comerciantes o viajeros de cualquier tipo.

Los nuevos desarrollos tecnológicos apoyarían la misión, ya en marcha, de objetivar, clasificar, estandarizar y representar desde lo que ha sido genéricamente conocido como *Occidente* a sujetos y sus culturas

⁵ La «cronofotografía», el antecesor más inmediato al cine, había sido desarrollada por investigadores como Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey para estudiar los movimientos físicos de animales y humanos en las décadas de 1870 y 1880. Poco tiempo después los hermanos Lumière perfeccionaron el «cinematógrafo», que dio paso al filme como lo conocemos en la actualidad.

⁶ La danza filmada se asociaba con el culto secreto de cacería de cabezas conocido como *malu-bomai*, el cual había sido abandonado unos 25 años atrás cuando los isleños se convirtieron al cristianismo. Para recrear las máscaras originales de caparazón de tortuga que ya habían sido destruidas, Haddon proporcionó cartón a los isleños para que las hicieran nuevamente con ese material y fueran usadas exclusivamente durante la filmación. Una de ellas aún se encuentra resguardada en Cambridge (véase Henley 2001:18).



Ceremonia en Melanesia. Expedición Cambridge al Estrecho de Torres (1898). Foto: British Film Institute (<https://thebioscope.net/2010/10/17/>).

viviendo normalmente fuera de Europa y Estados Unidos aunque mayoritariamente dentro de su órbita colonial y neocolonial.⁷ En ese contexto, el cine y la antropología se desarrollaron en espacios y procesos desiguales de traducción, negociación e intervención utilizando códigos cargados de exotismo, diferencia y otredad dentro del contexto del pensamiento evolucionista y de dominación colonial (Sturken y Cartwright 2001:100). Así, las sociedades que iban desarrollándose en la periferia de estos centros dominantes fueron grandemente diferenciadas de acuerdo con los estereotipos de europeos del siglo XIX y en relación con sus características físicas y sus prácticas culturales particulares. Dichas representaciones pudieron también imponerse al resto del mundo gracias a los entramados del discurso colonial, sus estrechos lazos con instituciones socioeconómicas poderosas, las posibilidades tecnológicas emergentes y los desarrollos políticos existentes en ese momento (véase Said 2004).

⁷ *Occidente* es un término elusivo sin una definición cerrada debido a que es entendido de formas distintas por diversos autores. Sin embargo, para fines de este trabajo se entiende como el espacio creado con la construcción ideológica hegemónica dominante de las élites económicas, intelectuales y políticas mayoritariamente originarias de Europa y Estados Unidos, y sobre el que se construyó el pensamiento ilustrado/moderno/colonial.

El proceso fue de naturaleza doble, pues no solo se fue definiendo a lo *diferente* sino que a la vez se delineó, normalizó y naturalizó una identidad jerárquica superior de aquel con el poder de representar. En consecuencia, los grupos registrados bajo estos esquemas fueron en gran parte inferiorizados al no poder controlar su propia identidad dentro del intercambio desigual de representaciones que se iba generando. Fue así como, en el sentido amplio, la antropología se estableció como un discurso académico de Occidente que se asignó a sí mismo la tarea de representar pueblos no occidentales bajo la óptica colonial de dominación en la que la creación de un «otro» viviendo en tiempos y espacios diferentes y separados se hizo algo imprescindible (Beattie 2004:44).

Este fue el marco general en el que el cine antropológico desarrolló sus primeras propuestas audiovisuales, variando en el tono, pero no en el contexto etnocentrista y cientificista en que se vieron involucrados los primeros investigadores que utilizaron el nuevo medio tecnológico, como los ya mencionados Félix Regnault y Alfred Haddon, junto a Augustin Krämer, Rudolf Pösch, Baldwin Spencer y Bronislaw Malinowski, entre otros. Incluso impulsores del llamado relativismo cultural en Estados Unidos, como Franz Boas, Gregory Bateson y Margaret Mead, que no ubicaban lo diferente como inferior, no lograron escapar de estas estructuras dominantes de conocimiento cuando registraron y utilizaron imágenes en sus investigaciones. Varios de ellos también se valieron de la captura mecánica de imágenes para apoyar en lo que se llamó la *antropología de salvamento*, es decir, un registro exhaustivo y sistemático de otras formas culturales que estaban desapareciendo o transformándose rápidamente gracias en gran medida al avance depredador del colonialismo.⁸

Cine y antropología, una convivencia complicada

Al contrario de lo que pudiera pensarse, el cine etnográfico no mantuvo por mucho tiempo un valor teórico suficiente en sí mismo, ya que al filmar lo específico y no lo abstracto, la comunidad antropológica en general lo consideró como incapaz de articular propuestas intelectuales serias (véase Henley 2001). Dicho de otra forma, el arribo de las corrientes funcionalistas

⁸ La prisa era tal, que incluso el afamado antropólogo Bronislaw Malinowski señaló sobre el naciente método etnográfico que «en el mero momento cuando uno empieza a poner su taller en orden, a forjar sus propias herramientas, a estar listo para trabajar en su tarea asignada, el material de estudio se disuelve con una rapidez desesperanzadora» (citado en Beattie 2004:46).

y estructural-funcionalistas de comienzos del siglo xx, junto al desarrollo de nuevas metodologías etnográficas de recolección de datos, comenzaron a desplazar la importancia de lo visible de los individuos estudiados hasta entonces bajo la lógica dominante de un evolucionismo racializado. Ahora se trataba más bien de analizar un mundo internalizado de significados invisibles relacionado con la «estructura social», por lo que no se pensaba ya que las imágenes en sí mismas fueran capaces de explicar tales realidades.⁹

Mientras fue una vez la cámara la que había registrado la refracción de la luz de los objetos, ahora el antropólogo de campo llegó a lo que fue articulado como una relación no mediada con la gente que estudiaba. La observación participante transcrita en un texto monográfico capturó ahora el alma de un pueblo (Pinney 1992:82).

Entonces, más allá del impulso filmico inicial mencionado, durante una buena parte del siglo xx fueron escasos los antropólogos que continuaron utilizando fotos o cine para apoyar sus tareas de indagación. Incluso investigadores de la talla de Maurice Bloch pensaban que los antropólogos que dedicaban mucho tiempo a filmar habían «perdido la confianza en sus propias ideas». Igualmente, Kirsten Hastrup señaló que comparado con los textos escritos, las películas de la disciplina eran más bien ejercicios de «descripción delgada» en contraposición a lo que Clifford Geertz (2005) llamó «descripción densa», en referencia a que los comportamientos culturales, para ser comprensibles al observador externo, necesitan ser contextualizados de manera más profunda (MacDougall 1997:282).

De los pocos antropólogos que continuaron haciendo cine, prácticamente ninguno intentó hasta mediados del siglo xx articular narrativas que formaran parte de un relato en forma de documental. Así pues, a los practicantes de la disciplina antropológica interesados en lo visual les tomó mucho tiempo antes de que sus filmaciones de la vida real transitaran de meros registros de carácter científico en apoyo de sus escritos a una reorganización narrativa que contara ya con estructuras interpretativas y dramáticas impuestas por el director y de ese modo lograr textos visuales independientes y autoexplicativos. Aun así, por provenir de tradiciones textuales distintas, desde entonces el lenguaje académico de la

⁹ Teóricos como Walter Benjamin, por ejemplo, pensaban en los años 1930 que el registro superficial de lugares y personas decía poco de las circunstancias sociopolíticas que influían en la experiencia humana (véase Price y Wells 2001:24).

antropología ha mantenido permanentes tensiones y dificultades de coexistencia con el de la comunicación.

Documental y estructura dramática

Décadas atrás hubo otros que, al registrar en cine la vida de pueblos no occidentales, se fueron adentrando en la construcción de narrativas dramáticas audiovisuales al utilizar gramáticas e historias cuyos referentes más inmediatos e importantes los habían encontrado en las producciones de ficción tanto cinematográficas como del teatro y la dramaturgia en general. Así, dichos documentalistas echaron mano de buenas historias, personajes interesantes, tensión narrativa y un punto de vista integrado para construir sus propuestas de no ficción (Rabiger 1998:4).

Uno de los pioneros que representaron otras culturas de forma dramatizada fue el director Edward S. Curtis, quien después de tomar cientos de fotografías de indígenas norteamericanos en los albores del siglo xx, produjo el drama épico cinematográfico *En tierra de los cazadores de cabezas* (1914), con actores kwaquiutl, a partir de un relato construido por él basado en mitos y costumbres de este grupo de la costa noroeste norteamericana. En la década siguiente, Robert Flaherty habría de consolidar dicha forma de hacer cine con el clásico *Nanook del Norte* (1922), realizado entre los inuit del norte de Canadá, conocidos popularmente como esquimales. En ambos casos, los directores habrían de construir sus estrategias narrativas a través de la vida de personajes centrales con identidades individualizadas que además de informar, entretenían a audiencias no especializadas, algo de lo que carecían los materiales visuales de los antropólogos contemporáneos que hacían cine. Además, Flaherty, al enfocarse en una sola familia nuclear, hizo que las audiencias occidentales pudieran identificarse mejor y hacer de lo exótico algo conocido, independientemente de si las relaciones de parentesco entre los inuit estaban o no basadas en dicho tipo de ordenamiento social.

Asimismo, ambos directores llegaron a contar con una colaboración cercana de parte de los personajes de sus películas tras largos periodos de convivencia con ellos. Para reforzar la narrativa dramática, se presentaba a estos individuos en situaciones de conflicto y de lucha, ya fuera contra las duras condiciones impuestas por la naturaleza para su supervivencia o entre ellos, lo que elevaba el tono emocional en sus producciones. También destacaba la dimensión artístico/estética de los encuadres que

realzaban la atmósfera general con la que los directores querían enmarcar las aventuras de sus personajes. Este uso creciente de artificios técnicos y narrativos para representar la vida social hizo que la frontera entre ficción y realidad no quedara tan firmemente delineada en el género del documental.

La disciplina antropológica, que basaba su entendimiento de las sociedades registradas sobre parámetros racionalizados, objetivos y positivistas, no concordó tanto con el despliegue de lo emocional y lo subjetivo en los documentales con la inclusión de elementos dramáticos. Sus materiales audiovisuales más bien mantuvieron como formato dominante la explicación científica hecha por el especialista sobre las personas y los eventos registrados en las imágenes, ya fuera a través de textos escritos en el mismo filme o haciendo comentarios en voz en *off*.

Reformas y revoluciones

Hasta la primera mitad del siglo xx, muchos de los documentales enmarcados en lenguajes reconocidos como científicos o académicos, a la vez que informaban con fines pedagógicos, también cumplieron con objetivos políticos y propagandísticos para referirse a los «problemas sociales». Entonces era normal que antropólogos y otros especialistas relacionados se sumaran a proyectos más amplios de sus respectivos Estados nacionales que frecuentemente financiaban sus producciones. John Grierson incluso llegó a señalar la importancia en Inglaterra de este género cinematográfico para reforzar la «cohesión nacional», lo que a su vez ayudaría formar un «ejército de ciudadanos» (Velleggia 2010:148).

De ese modo, desde los años treinta el documental social en general se integró a proyectos políticos reformistas que promulgaban valores liberales que a la vez evitaban referirse a movimientos más radicales de cambio social (Price 2001:94).¹⁰ En dicho contexto, el medio se incluyó en proyectos en los que se aplicaban políticas hacia los pobres o en programas de integración nacional para grupos marginados, como los indígenas con el impulso del indigenismo en el caso de América Latina. De

¹⁰ Hubo algunas experiencias de cine más crítico que en un momento dado fueron a contracorriente a las necesidades y políticas estatales. Ejemplo notable de ellas son, en la Unión Soviética, el «cine-tren» de Alexander Medvedkin en los años treinta, el documental *Las Hurdes: tierra sin pan* (1932) de Luis Buñuel, basado en un texto antropológico que retrata las condiciones de miseria y marginalidad de campesinos españoles y el *Free Cinema* inglés de los años cincuenta (Velleggia 2010).

igual manera, también se invirtieron recursos filmicos para la promoción y defensa de las *bondades civilizatorias* de las potencias coloniales sobre los pueblos colonizados.

Tras la segunda guerra mundial fueron surgiendo revoluciones sociales y tecnológicas que habrían de dar giros novedosos a algunas de las producciones relacionadas con el cine antropológico. En primer lugar, las condiciones generadas en la posguerra estimularon y posibilitaron en el mundo movimientos más radicales de cambio político y social. Ejemplo de ello fueron los procesos de descolonización en África y Asia, las luchas por los derechos civiles en Estados Unidos y los movimientos revolucionarios en América Latina e Indochina. Esto habría de desafiar las posturas que se mantenían ya fuera entre las potencias occidentales con respecto al llamado Tercer Mundo o entre las élites nacionales con los grupos subordinados al interior de sus propias fronteras.

Al mismo tiempo, se dio el desarrollo de equipos de grabación en celuloide compactos y móviles de 16 mm que no solo eran más livianos, sino que las emulsiones tenían mayor sensibilidad, por lo que era posible filmar en locaciones con luz natural o escasa. Junto a esto estaban las nuevas técnicas para el registro sonoro, que también se hizo móvil y sincrónico. Tales desarrollos técnicos tuvieron consecuencias inmediatas para las producciones de toda una nueva generación de documentalistas. En principio, permitieron realizar el registro con una alteración menor del espacio social donde se desarrollaba al utilizar menor cantidad de equipo y menos personal de apoyo. Además, se hizo más viable «seguir la acción» ya con una cámara al hombro en vez de usar el hasta entonces infaltable tripié. Finalmente, el poder grabar sonido de forma sincrónica a la imagen facilitó el registro de la voz y las opiniones del «otro» cultural, quien daba su propia interpretación de los eventos. Con estas nuevas condiciones, entonces, los pocos etnógrafos interesados en hacer cine también se convirtieron en directores, camarógrafos, sonidistas, editores y hasta en productores de sus propios trabajos, al tiempo que se desarrollaban nuevos lenguajes junto a ideas filmicas y teorías novedosas.

Bajo estas nuevas realidades destacaron los trabajos de etnógrafos/documentalistas/ensayistas como los norteamericanos John Marshall, Robert Gardner y Timothy Ash y de los francófonos Luc de Heusch, Ivan Polunin, Henry Brandt, Chris Marker y Jean Rouch. Este último habría de producir la mayoría de sus materiales en su natal Francia y sus colonias en África bajo clara influencia del movimiento surrealista y de propuestas de cine de ficción como las del neorrealismo italiano al interior de lo que

se conocería como *cinéma vérité*. Al mismo tiempo, estaba surgiendo una nueva oleada de documentalistas anglosajones como Richard Leacock, Robert Drew, D. A. Pennebaker, Frederick Wiseman, y los hermanos Albert y David Maysles, que con su versión de *cine directo* habrían de influir notablemente en producciones antropológicas posteriores. En los dos lados del Atlántico se experimentaba entonces con nuevas narrativas que seguían de manera más íntima y sin guiones preestablecidos las vidas y preocupaciones de los sujetos filmados.

En América Latina, tales avances serían replicados u originarían propuestas propias que cuestionaban también el orden social establecido y las narrativas dominantes del cine de ese momento. Con los llamados *cine nuevo, imperfecto, militante, etc.*, vinieron otras modalidades que articulaban las preocupaciones antropológicas con los deseos de comunicar audiovisualmente planteamientos políticos y socioculturales más amplios de denuncia y cambio social. Aquí, el marxismo y los postulados de izquierda jugaron un papel esencial y fueron notables los trabajos de cineastas/ antropólogos como Marta Rodríguez y Jorge Silva en Colombia, Jorge Prelorán en Argentina, y Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés en Bolivia, en cuyas propuestas es notoria la búsqueda de giros narrativos propios al interior de sus necesidades de crítica social.

Pese a lo anterior, desde el *establishment* antropológico se siguió manteniendo una relación ambivalente y hasta escéptica con las nuevas propuestas documentales que estaban surgiendo. En los años setenta, por ejemplo, el documentalista y teórico Karl Heider aún hablaba de que el cine etnográfico era aquel «que refleja un entendimiento etnográfico» señalando el ya conocido principio de que no era posible una película etnográfica que fuera válida en sí misma, pues debía ser complementada con materiales escritos (Heider 2006:7, 59). En este esquema, el autor volvía a asumir la empresa antropológica y sus métodos descriptivos como algo definido y sin mayores cuestionamientos, particularmente en relación con el papel del investigador en el encuentro intercultural y sobre las formas de textualizar.

Aun así, de manera paralela se iban dando otras iniciativas para acoplar de un modo más formal los métodos de la antropología con los de la comunicación. En dicho afán de que los estudiantes de antropología aprendieran a hacer documentales se dio, por ejemplo, la unión de esfuerzos entre los departamentos de antropología y comunicación en la estadounidense Universidad de Temple, con profesionales como Colin Young, Jay Ruby y Richard Chalfen (véase MacDougall 2001:2). En

Inglaterra también se ofrecieron casi al mismo tiempo becas de investigación en Beaconsfield para entrenar a antropólogos en técnicas de cine/video antes del establecimiento del conocido Granada Centre for Visual Anthropology en los años ochenta.

Estos nuevos espacios teórico-prácticos para la producción de documentales, más otros similares que se fueron creando posteriormente, habrían de enriquecerse enormemente en las décadas siguientes con el surgimiento de corrientes al interior de la disciplina antropológica en las que comenzaron a ganar preponderancia posiciones posmodernas, posestructuralistas, feministas y poscoloniales. En dichos espacios se debaten hasta hoy asuntos como la autorrepresentación, la polifonía, la autoría y autoridad del texto, las relaciones de poder que implica cualquier encuentro antropológico, el legado del colonialismo, la cuestión de las audiencias, el espacio institucional y de la academia, la alteridad, las relaciones de género, la textualidad e intertextualidad, la corporalidad, la interculturalidad, la traducción cultural, la metodología en el trabajo de campo y las entrevistas, la reflexividad, etc. Todo esto ha sido interpretado por algunos como una antropología de la misma antropología y una de las tendencias de este momento teórico es hacia la reflexión sobre la experiencia directa del individuo, ya sea consigo mismo y/o con los demás. Esto, como se mencionó, parece integrarse mejor a las posibilidades del documental, ya que es un medio mejor preparado para representar individuos en relaciones sociales concretas y no tanto lo abstracto y lo general (véase Henley 2001).

La irrupción del video con sus bajos costos, su accesibilidad y su pronta ubicación como el medio más usado en la producción documental de los últimos años, también ha ayudado a pensar desde la antropología en narrativas y métodos novedosos dentro de su textualización audiovisual. Por ejemplo, una de las prácticas más interesantes del video antropológico en estos momentos es el renovado interés por registrar y editar ahora junto con las comunidades con las que se trabaja (como lo hicieron Flaherty y luego Rouch, aunque pocos siguieron su ejemplo entonces). Tales experiencias colaborativas se han multiplicado en los últimos años y pueden acortar la distancia social que las más de las veces ha existido en el seno del encuentro intercultural del proyecto antropológico y más bien pueden concebirse ahora como proyectos compartidos. Aunque han surgido nuevos cuestionamientos y reflexiones sobre dichos posicionamientos teórico-prácticos recientes, tales desarrollos al menos sugieren la

posibilidad de desafiar la aceptación de una interacción sociocultural desigual en el proceso de investigación social y de producción documental.

Una ventaja igualmente importante es la cuestión del consumo del producto antropológico. La textualización audiovisual, sin duda, magnifica las posibilidades de que el conocimiento generado desde la disciplina antropológica alcance públicos no especializados. Aunque esto suena ideal, en la comunidad antropológica todavía hay resistencia ante la posibilidad de utilizar formas académicas más accesibles al público general pues, entre otras cuestiones, existen resquemores de que en el proceso se dejen de respetar las epistemologías propias de la disciplina. Sin embargo, existe todo un movimiento conocido como «antropología pública» que busca que el conocimiento generado por la investigación social no solo alcance a poblaciones más amplias fuera y dentro de la academia, sino también que incida en problemáticas sociales concretas.¹¹

Por lo tanto, podríamos estar en un buen momento para sacar un poco más a la antropología de su propio enclaustramiento disciplinar y hacerla accesible a otras audiencias, lo cual coloca al documental en una posición privilegiada.

La organización del libro

Hoy en día se han multiplicado en varias partes del mundo programas de antropología visual en los que se enseña lo básico de la producción documental, aunque siempre queda la sensación de que la oferta se ha mantenido muy por debajo de la demanda para este tipo de entrenamiento especializado. En América Latina, por ejemplo, ya no es tan difícil que se ofrezcan cursos o seminarios esporádicos de antropología visual dentro de la formación disciplinar de la carrera antropológica, pero no existen, salvo muy contadas excepciones, especializaciones completas al respecto que concluyan con un conocimiento suficiente sobre cómo realizar documentales. Es por eso que se espera que este material ayude a llenar esta escasez de posibilidades de entrenamiento en técnicas audiovisuales para

¹¹ Esto no es algo nuevo, ya que desde comienzos del siglo xx, el sociólogo francés Émile Durkheim señalaba que las ciencias sociales no merecían una hora de esfuerzo si sirvieran solo a un interés especulativo sin contribuir a orientar las acciones humanas. Al mismo tiempo, el padre de la antropología estadounidense, Franz Boas, insistía en que la disciplina tenía la obligación de referirse a los problemas sociales de su tiempo (Fassin 2013:625).

quienes deseen expresar sus ideas antropológicas en un formato diferente al del texto escrito.

La idea de este libro, entonces, es que el alumno o profesional que por formación se sienta más identificado y se maneje dentro de los marcos de referencia antropológicos y/o socioculturales, lo utilice como punto de partida para el desarrollo de sus propuestas de documentales siguiendo principalmente métodos, planteamientos y necesidades específicas actuales de la disciplina antropológica y otras afines de la ciencias sociales. De esta manera, es posible pensar que el interés por capacitarse en lo técnico y en el lenguaje del documental se hará más explícito, expedito y directo al ubicar esta tecnificación como un paso deseable para dar razón del fenómeno sociocultural en textos ya no solo escritos sino audiovisuales también.

Para ello, se buscará primeramente guiar al lector en lo que han sido los principales eventos que relacionan lo audiovisual con la antropología y que han ido dando forma a la llamada antropología visual en general y al cine/video antropológico/etnográfico en particular. En el primer capítulo: «Antropología visual y cine etnográfico: colonialismo, otredad y contestaciones», se ampliará lo ya mencionado en esta introducción sobre los usos de la imagen en la representación del llamado «otro» cultural y el contexto colonial en que se ha desarrollado a través de la revisión del trabajo de proponentes claves.

Un componente principal de este recorrido se encuentra en las relativamente recientes experiencias de autorrepresentación, en particular con las prácticas del cine/video indígena y popular, las que en buena medida han resquebrajado tradiciones antropológicas binarias de otredad y diferencia. Estos actores con nuevos roles han ido dejando de ser «objetos etnográficos» y más bien se sitúan ahora como videastas indígenas y/o populares (Cyr en Muenala 2018:26). Este capítulo, entonces, busca delinear un panorama general que ayude a enmarcar las discusiones posteriores sobre las formas y técnicas sugeridas que podrán usarse en el proceso de textualización audiovisual antropológica.

En el segundo capítulo, «Estilos narrativos en el documental antropológico», se abordarán los formatos principales para estructurar documentales que han sido favorecidos por los antropólogos que hacen cine/video o cineastas/videastas que tratan temas cercanos a la antropología. Dificilmente se puede hablar de que estos estilos se den en estado puro, pues con frecuencia se superponen o complementan. Sin embargo, sí es posible definir las principales tendencias que han seguido a través de

la historia y que en este trabajo los diversos documentales analizados han sido agrupados en las categorías: expositivo o explicativo; cinema *vérité* y cine directo; observacional; reflexivo; archivístico; colaborativo; etnificación; impresionista y *reality* TV-docudrama. Como se verá, los estilos documentales no son solo recursos para expresar ideas, sino que en la elección de alguno de ellos también se establecen posicionamientos teóricos y políticos en el quehacer antropológico, particularmente en cuanto a la relación con los sujetos de estudio y el manejo del poder y las formas de representación con ellos.

El tercer capítulo trata sobre los *métodos* a seguir en el trabajo de textualización audiovisual de una realidad sociocultural. Aquí se manejarán las etapas por las que normalmente debe transitar una investigación/producción documental tanto en la fase de preproducción como en la de producción durante el proceso de registro. Así, se plantearán los escenarios teóricos, metodológicos y prácticos presentes a la hora de establecer y desarrollar un tema, tales como definir a los personajes y sus locaciones, realizar la investigación y el trabajo de campo, las reflexiones y prácticas en relación con el proceso de entrevistas, etc. Sobre todo, se mencionarán las posibilidades, dificultades e inviabilidades con respecto a determinadas propuestas antropológicas; las características del registro audiovisual en términos de las situaciones mínimas con que debe contar: luz, sonido y condiciones medioambientales y socioculturales en general. El capítulo tiene como uno de sus ejes principales la entrevista, pues esta sigue siendo un componente fundamental en el trabajo de campo antropológico en general y es por medio de ella que los personajes expresan sus ideas frente al etnógrafo/cámara. Y aunque se decida no utilizar entrevistas en la versión final, mucha de la metodología expuesta en este apartado en función de lograr un registro aceptable es igualmente válida en el caso de hacer filmaciones sin este componente.

El cuarto capítulo, «El audio en el documental antropológico», se centra en el sonido y su papel en el documental a lo largo del tiempo. Como se verá, aunque ese elemento ha sido de vital importancia en la mayoría de las producciones documentales, muchas veces se tiende a darle menor relevancia tanto en su conceptualización como en sus aspectos técnicos, al punto de que la subdisciplina que nos interesa acá normalmente es llamada antropología «visual» y no «audiovisual». Lo anterior ha creado dentro de la producción documental todo un «despotismo» de la visibilidad sobre la sonoridad que no está exento de razones ideológicas e epistemológicas (Henley 2007). Asimismo, será de especial importancia aquí

analizar el comportamiento del sonido y el uso apropiado de los distintos micrófonos para su registro. Al igual que en la sección anterior, la técnica no es solamente una cuestión que trabaje la forma del material sino su contenido mismo, pues la que se elija para determinados casos puede también denotar el tipo de relación desarrollada en el campo con los sujetos antropológicos y su enmarcación teórica.

Finalmente y pensando particularmente en quienes se inician en la práctica documental, se incluyó el anexo «La cámara de video y sus accesorios», con el fin de referirse al equipo por utilizar junto a los procedimientos mínimos necesarios para llevar adelante un efectivo registro audiovisual. Así, en la primera sección de este apartado se discutirá sobre la grabación de video utilizando la cámara y el empleo de algunos componentes externos como el tripié o lentes adicionales, para lo cual se analizarán sus partes y funciones principales a tener en cuenta junto con algunos trucos para incentivar la creatividad.

Habría sido conveniente desarrollar un capítulo en este libro sobre el proceso de edición o montaje y posproducción en general, en parte porque es en ese momento de manipulación de imagen y audio que se solidifican muchos de los posicionamientos ideológicos al interior de los atributos textuales del documental final. Dada la complejidad teórica/metodológica del proceso de ensamble de cualquier narrativa, esta tarea de indudable importancia quedará pendiente. Sin embargo, se pensó que la sección sobre narrativas ayudaría de alguna manera a solventar este vacío, pues muestra y discute una serie de formatos útiles para estructurar los registros audiovisuales en el momento de la edición. Además, confiado en mi experiencia en cursos de antropología visual que normalmente culminan con un pequeño documental antropológico, he podido constatar que la gran mayoría de los alumnos con quienes he trabajado ya traen una cultura visual y digital desarrollada por su contacto casi diario con textos basados en sonidos e imágenes, la que normalmente modifican o desarrollan con muchos de los planteamientos teórico-prácticos incluidos en este libro. Por el lado técnico y relacionado con el uso de programas de edición cabe mencionar que dado que estos están en constante evolución y cambio, se pensó que para cuando este libro salga a la luz es probable que mucha de su información sea ya obsoleta.

Finalmente, este libro carece igualmente de otra dimensión importante en la teoría y práctica del documental antropológico y es la que se refiere a sus circuitos de circulación y/o audiencias, lo cual sin duda merece un material aparte, dado los alcances de la difusión, las lecturas diferenciadas de

lo que se proyecta y la responsabilidad del autor cuando este material deja de pertenecerle y se vuelve público. Las transformaciones en cuanto al tipo de audiencias y plataformas desde donde se difunden los trabajos audiovisuales han atraído una renovada atención de investigadores sociales, aunque son aún pocos los materiales que en ese sentido existen desde una perspectiva antropológica.¹²

¹² Ejemplo de esto es el trabajo sobre públicos en México de parte de la antropóloga Ana Rosas Mantecón *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, CDMX, Editorial Gedisa/UAM Iztapalapa, 2017. Igualmente, está el material de Claudine Cyr y Antonio Zirión, «Circuitos alternos. Nuevas redes y estrategias creativas para la difusión del cine documental en México», en Claudia Curiel y Abel Muñoz (comps.), *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo. Documental*, México, Cineteca Nacional, 2014, p. 23-35. Finalmente, para un panorama más global, se puede consultar la recopilación de Hugo Chávez Carvajal, «Circulación y distribución de cine etnográfico en América Latina», en *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 27, julio-diciembre, 2017, p. 19-43, así como el trabajo de Aída Vallejo y María Paz Peirano (eds.) *Film Festivals and Anthropology*, publicado por Cambridge Scholars Publishing en 2017.

Capítulo I. Antropología visual y cine etnográfico: colonialismo, otredad y contestaciones¹

Este capítulo busca hacer un análisis crítico del papel que la fotografía y el cine/video han jugado en la antropología a lo largo de su desarrollo como disciplina. Dados los orígenes y las prácticas de la antropología en general y de la antropología visual en particular, esto tiene que ser visto en el contexto de los procesos coloniales, neocoloniales y de colonialismo interno, y por lo tanto dentro de las relaciones de poder que normalmente se han desarrollado en el proceso de representación de un grupo social por otro hegemónico.

Es importante señalar aquí que no existe una definición acabada de lo que es la antropología visual ni a partir de cuándo se origina, pues lo visual siempre ha acompañado a la antropología en sus distintas corrientes desde que se establece como disciplina formal en el siglo XIX, aunque de forma irregular e intermitente. Sin embargo, fue en los años treinta que los antropólogos Margaret Mead y Gregory Bateson introdujeron perspectivas teóricas a las representaciones visuales obtenidas durante sus trabajos con fotografía y cine en el campo, especialmente en Bali y Nueva Guinea. Aun así, no es hasta la aparición en 1967 del texto de John Collier y su hijo Malcolm, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method* (Collier y Collier 1986) que el término comenzó a usarse ampliamente en ámbitos académicos. Hoy en día, la discusión sobre los límites y alcances de la antropología visual sigue siendo un campo de debate dentro de la antropología en general. Para fines de este capítulo, sin embargo, se concebirá la antropología visual como aquella antropología que: a) utiliza medios audiovisuales como apoyo a su trabajo de investigación ya sea para acompañar al texto escrito o como herramienta metodológica; b) produce

¹ Una versión temprana de este capítulo fue publicada en Flores 2007.

imágenes visuales independientes con contenido antropológico y c) analiza y utiliza materiales visuales producidos fuera de la disciplina pero que son de su interés.

Mediante un breve repaso de los diferentes momentos de la creación de representaciones visuales con contenido antropológico desde sus orígenes en Europa, en esta sección se busca establecer los paradigmas ideológicos que sustentaron toda una construcción de imaginarios visuales de otredad, diferencia y subordinación, particularmente en las llamadas «zonas de contacto» del enfrentamiento colonial.² En tales contextos, la representación del llamado *otro* antropológico rara vez dejó de ser un monólogo de los grupos sociales dominantes, donde la voz o autorrepresentación del sujeto antropológico estuvo normalmente ausente.³ Aquí resultará relevante subrayar que aunque algunas prácticas antropológicas de diversos periodos históricos han sido cuestionadas a lo largo del tiempo, de manera muchas veces inconsciente estas reaparecen con viejas y persistentes gramáticas en los materiales generados por la disciplina, aunque ahora revestidas de tratamientos más sutiles.

Este apartado se propone también investigar algunas formas de producción visual antropológica que provienen de contextos que han escapado o subvertido esta lógica basada en el desequilibrio socioeconómico y cultural creado por el proceso colonial y sus manifestaciones posteriores. En el mundo poscolonial y globalizado de hoy, pese a todas sus contradicciones —o tal vez por ello— se han generado nuevos espacios para que pueblos e individuos sujetos a diferentes modalidades de dominación sociocultural reafirmen su poder y articulen sus propias narrativas identitarias en procesos de representación mayores. En ese sentido, desde la antropología existen experiencias actuales más dialógicas, horizontales y compartidas de producción y consumo de imágenes visuales que de alguna manera han tratado de estimular o acompañar estos procesos.

El texto visual en la modernidad y la antropología

Durante el periodo de transición posmedieval europeo conocido como el Renacimiento, a partir del siglo xv, se fue dando una tendencia de ir

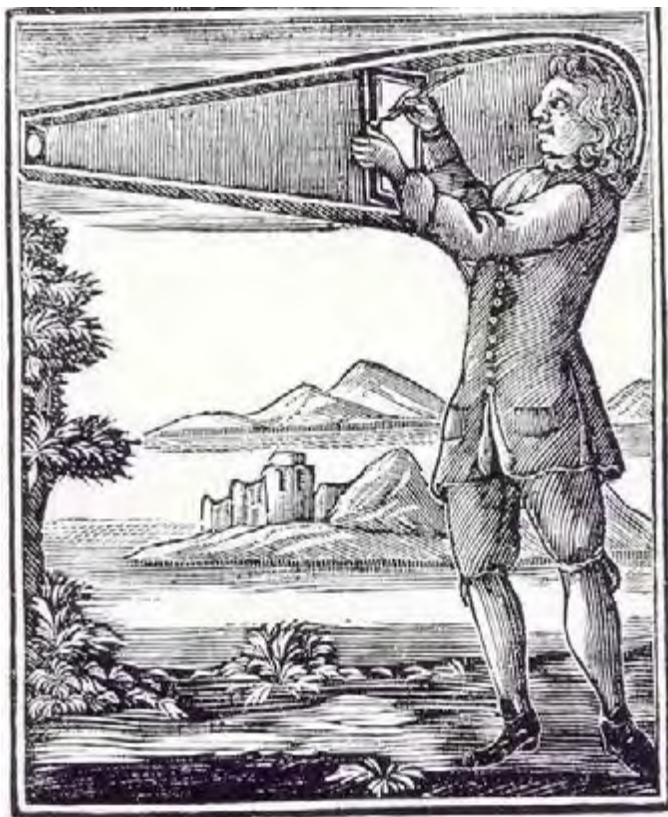
² Utilizo el término en el mismo sentido en que lo hace Mary Louise Pratt (1992), para quien las «zonas de contacto» son aquellos espacios sociales en los que culturas diferentes se encuentran, chocan e interaccionan, con frecuencia bajo relaciones altamente desiguales de dominación y subordinación.

³ Véase Muratorio 1994:114.

fusionando lo visual (cristalizado más que todo en el arte sacro) con nuevos conocimientos y mediciones que con el tiempo se consolidarían como el método científico. Esto propició un cambio gradual de paradigmas que fue desplazando a la fe religiosa como medida de todas las cosas para dar paso al pensamiento moderno en los siguientes siglos. Dicho impulso inicial renacentista y sus necesidades históricas en términos socioeconómicos también fueron dando paso al desarrollo de nuevas tecnologías de producción, representación y circulación que significaron revoluciones profundas en las formas de entender y operar frente al mundo.

Así, para mediados del siglo xvi ya se había perfeccionado lo que se conoció como la «cámara obscura», que permitía ver en un espacio cerrado imágenes invertidas de lo que sucedía en el exterior y que se proyectaban a través de un pequeño orificio.⁴ Junto a ello, también se dio el desarrollo de la perspectiva en el arte, que transformó radicalmente la forma en que los sujetos se relacionaron con las representaciones pictóricas y su realidad social. La nueva técnica, que logró una sensación más precisa de profundidad en representaciones planas bidimensionales, no solo incrementó la noción de realismo en el arte visual, sino que hizo que las imágenes fueran vistas desde un punto de vista matemático, atemporal, confluyente, unificador y universal, convirtiendo al que mira en un personaje con el poder de determinar desde su punto de vista cómo ver una escena. Al mismo tiempo, se logró una visión estable, sin cambios, y que el sentido de las imágenes fuera fijo aun «cuando el acto de ver es de hecho altamente cambiante y contextual» (Sturken y Cartwright 2001:113, 114). Lo anterior permitió además asumir que el observador no formaba parte de lo observado. De ese modo, el «naturalismo» cobró un fuerte impulso al proponer una representación consciente de las acciones físicas y sociales en términos humanos y exclusivamente seculares, lo cual vendría a desembocar siglos después en el realismo posterior de la representación documental y antropológica (véase Tomaselli 1999:155). El motor económico que empujó decididamente estos cambios tan profundos y acelerados fue la expansión colonial europea, en ese primer momento marcada por el «descubrimiento» y la dominación de los habitantes del continente americano.

⁴ En realidad, este principio de la *cámara obscura* en el cual se basa la fotografía ya había sido concebido teóricamente por Aristóteles. Luego, en el siglo ix, el matemático árabe Ibn al-Haytham (o Alhazen) describió esta idea con más detalle. A comienzos del siglo xv, el concepto se expandió cuando el arquitecto y escultor florentino Filippo Brunelleschi se imaginó a sí mismo como una cámara para inventar la perspectiva lineal. Al finalizar ese siglo, Leonardo da Vinci realizó los primeros bocetos de la *cámara obscura* que ya dieron una forma tangible a la idea (Barsam 1992:9).



Camera obscura (1705). Foto: Museo Británico (Wright 1992:20)

Ya anunciando la Revolución Industrial y el capitalismo desarrollado de los siguientes siglos —y con ello la producción en masa y mecanizada—, también en el siglo xvi se dio otro desarrollo tecnológico de fundamental importancia histórica: la invención de la imprenta, cuya la función de reproducir cuantas veces fuera necesario un mismo texto para ser divulgado masivamente hizo de la escritura un medio idóneo para la unificación de posicionamientos e ideas que ayudaron a consolidar Estados nacionales, leyes y el conocimiento científico posterior.⁵ Como lo indica Leonard Shlain, a partir de entonces el habla quedó determinada por el aquí y el ahora, mientras que el contexto de la escritura fue el del allí y el después.

⁵ Esta tendencia unificadora terminó por centralizar y estandarizar valores en los nacientes Estados nacionales europeos, como lengua, ciudadanía, moneda, leyes, religión, medidas, bandera, etcétera.

Esto hizo posible separar el mensaje oral de su emisor en documentos con existencia independiente desde los cuales se pudo pensar sobre el lenguaje mismo y su objetivación (Roca 2001:39-40). Las imágenes, principalmente en forma de grabados, también empezaron a ser reproducidas masivamente, lo que según el teórico Walter Benjamin fue dejando atrás la idea premoderna no secular de las representaciones pictóricas como mero arte cuya fuerza residía en su existencia única y su relación con la tradición (Ball y Smith 2010:302).⁶

Todo esto fue abonando en lo que en los siglos posteriores se conocería como el periodo de la *modernidad*, que se ha distinguido por el rechazo a la tradición y busca más bien una aceptación de la razón y el mejoramiento moral y social por medio del progreso y la ciencia. La época de la Ilustración (desarrollada aproximadamente en el siglo XVIII europeo) significó un primer momento de consolidación de estas nuevas ideas, a la vez que miró al individuo como portador de conciencia y como una fuente independiente de acción y creación de sentido. En ese contexto, la ciencia y su método habrían de permear los parámetros de conocimientos, interesados entonces en establecer leyes físicas, biológicas, económicas, históricas y otras que explicaran a nivel humano y de forma objetiva los fenómenos naturales y sociales. La tarea era incidir en ellos racionalmente para alcanzar logros concretos de la misma forma como se esperaba que funcionaran las máquinas que la Revolución Industrial estaba desarrollando o la creciente distribución mercantil.

Entre los avances fundamentales del método científico estuvo el proceso de clasificación de los fenómenos naturales bajo criterios taxonómicos y jerárquicos. Al hacerse las comparaciones entre distintas especies y bajo la idea ilustrada de progreso fue inevitable llegar al concepto de evolución que implicaba una transformación paulatina hacia formas más complejas de las especies biológicas a lo largo del tiempo.⁷ Esto habría de contagiar a las nascentes ciencias sociales (o la *física social* como le llamó Augusto Comte, el padre del «método científico»), que fueron estableciendo un modelo evolutivo en el que, por cuestiones de raza o por un supuesto atraso social histórico, otros pueblos, especialmente los colonizados, fueron ubicados a

⁶ Asimismo, Lourdes Roca señala que es en ese momento que comienza la decadencia del dominio auditivo a través de la oralidad «para introducirnos paulatinamente en el imperio de la vista, que transformará radicalmente nuestras experiencias perceptivas y, por tanto, nuestra interpretación del conocimiento» (Roca 2001:39).

⁷ La idea de progreso en el capitalismo también se relaciona con un concepto nuevo del tiempo, lineal y progresivo, que difiere de la idea cíclica anterior de las sociedades basadas fundamentalmente en la agricultura y sus ciclos naturales.

la saga de los avances experimentados en Europa. Dentro de una lógica de progreso y evolucionismo, entonces, las formas no modernas de conocer fueron declaradas por el pensamiento hegemónico como pertenecientes a un pasado en relación con el pensamiento de Occidente, portador de una forma epistemológica capaz de llegar a un conocimiento casi inobjetable y universal a partir de la ciencia (véase Cajigas-Rotundo 2007).

Fue en este espacio de pensamiento moderno, cientificista y colonial donde la antropología se estableció como disciplina a finales del siglo XIX, lo que también marcaría la mayoría de sus representaciones escritas y audiovisuales posteriores. Lejos de estudiar «grupos humanos» en general como su etimología lo indica, centró su interés desde un principio en los grupos que se habían desarrollado fuera de la cultura occidental pero que al mismo tiempo se ubicaban dentro de su esfera de influencia colonial. Para ser funcional, hubo un proceso de construcción simbólica y material de un «otro» cultural para ser encuadrado con códigos hegemónicos de entendimiento occidentales que no solo construían una separación de mundos sino que a la vez eran capaces de determinar las identidades de estos grupos no occidentales bajo pretensiones de objetividad. Fue así como a través de la antropología el poder de conocer otras culturas se transformó en una verdad racionalizada y observada.⁸

En sus orígenes, entonces, la antropología prestó mucho de los métodos de las ciencias biológicas ya no solo en cuanto a las teorías evolucionistas de la época y en las concepciones de raza,⁹ sino en la observación, el registro y la clasificación de datos para crear un cuerpo bien estructurado de conocimiento empírico, positivista y científico. En la segunda edición de 1892 del manual inglés *Notas y preguntas sobre antropología* del Consejo del Instituto de Antropología, editado por un médico y un anticuario, se lee por ejemplo:

⁸ Como bien indica Tobing Rony, este conocimiento de separación cultural estuvo viado desde su origen al señalar que la alteridad no existe *a priori*, sino que se construye a partir de la mirada occidental y la creación del «indígena» como metáfora cultural. La construcción de lo etnográfico, según el autor, fue ambivalente también, ya que el otro cultural no solo fue visto como salvaje sino también como «alternativamente auténtico, macho, puro, espiritual y un antídoto a los males del capitalismo moderno, industrializado, un mito integrado a la imagen del noble salvaje» (en Grau 2002:124, 125).

⁹ La idea de raza, como construcción social, tuvo un fundamento ideológico no solo biológico sino clasista. Así, tenemos que expresiones como «sangre azul» o «linaje» justificaban la herencia de privilegios sociales y económicos por cuestiones meramente biológicas. Después de la experiencia del nazismo en Europa, las explicaciones sobre las diferencias humanas basadas en tipologías raciales cayeron en desuso y transitron con más fuerza hacia cuestiones relacionadas con la cultura.

La antropología puede ser definida como la historia natural del hombre. Se divide en dos grandes divisiones, a saber, Antropografía y Etnografía. La primera trata al hombre y a las variedades de la familia humana desde un punto de vista puramente animal, es decir, desde un aspecto estructural y funcional; mientras que la segunda lo hace como un ser social e intelectual, e incluye averiguaciones de sus maneras, costumbres, instituciones, historia, tradiciones, lenguaje, religión, aptitudes intelectuales, industrias, arte, etcétera (Garson y Read 1892:B).¹⁰

Detrás de estas prácticas, entonces, se encontraban los principios filosóficos de la ilustración, teñidos por una ideología eurocéntrica que aplicaba el llamado «darwinismo social», en el que, como se mencionó, teorías biológicas sobre raza y evolución se aplicaban a las sociedades humanas y donde los europeos llevaban la delantera en la progresión hacia la civilización. De esta manera, la disciplina ayudó enormemente en la construcción de lo que Pierre Bourdieu llamó el «capital simbólico» de Occidente el cual legitimó el proceso de dominación colonial (Muratorio 1994:117; Edwards 1992:6). Con el tiempo, fue el etnógrafo quien validó el carácter científico de tal empresa y empezó a jugar un papel más relevante de traductor cultural para explicar las diferencias sociales y físicas encontradas en lugares remotos (Asad 1986). En tal impulso, las representaciones audiovisuales habrían de jugar un papel fundamental en la consolidación de esta forma particular de entender el mundo y sus relaciones sociales. Claramente, el «ver» nunca fue algo neutral ni pasivo, sino que dicha actividad estaba ayudando a determinar cómo actuar sobre el mundo (Poole 1997:7).

Antropología y fotografía

Fue en 1816 cuando se inventó un sistema para fijar imágenes y en 1839 apareció la primera impresión positiva sobre una placa de plata, desarrollo conocido como daguerrotipo (por su inventor francés Louis Daguerre). Era el nacimiento de la fotografía y con ello se revolucionaba la forma de capturar visualmente al mundo exterior a la vez que se consolidaba la vista como el sentido privilegiado en el proceso de construcción de imaginarios

¹⁰ En el mismo material se indica que cuando se registren los *caracteres descriptivos* «el observador puede establecer una conversación con el sujeto, para ganar su confianza y este supere cualquier miedo o repugnancia que pueda tener al ser medido. Cuando el color o la forma en el sujeto no corresponda a ninguno en la tabla, pero es intermedio entre dos colores y formas, los dos números entre los que caiga deberán ser puestos en la columna en blanco» (Garson y Read 1892:16).

colectivos de la era moderna.¹¹ Ese mismo año, tras la noticia de los primeros daguerrotipos, el destacado matemático, físico y astrónomo francés François Arago, señaló por su parte que el invento habría de romper las barreras del analfabetismo y de las diferencias lingüísticas para acercarnos a una suerte de lenguaje universal enraizado en la ciencia y capaz de construir discursos transhistóricos y transculturales:

Hoy en día con la fotografía, podemos comunicar nuestros pensamientos, concepciones y realidades a toda la gente sobre la tierra; si agregamos la fecha del año tenemos el poder de fijar la historia del mundo [...] Incluso el bosquimano más aislado puede entender una fotografía del cielo —ya sea que muestre el sol, o la luna, o las constelaciones. En biología, en el mundo animal y vegetal, la fotografía como lenguaje pictórico puede comunicar sin la ayuda del sonido (Sekula 2013:89-90).¹²

Al poco tiempo empezó a utilizarse el daguerrotipo para reproducir rostros humanos, monumentos y paisajes a lo largo de Asia, África, Oceanía y América Latina. En este último territorio, Louis Comte hizo las primeras impresiones de Río de Janeiro y Émile Mangel Dumesnil de la Ciudad de México.¹³ En años posteriores, J. Washington Halsey fotografió en la Habana, Francisco Góniz en Caracas, F. Goni en Bogotá, Maximiliano Danti en Lima y John Elliot en Buenos Aires (Kossoy 1998:30). En las siguientes décadas la fotografía se utilizaría más sistemáticamente con fines comerciales y científicos, especialmente entre viajeros que salían de Europa.

¹¹ La genialidad de investigadores europeos como Niepce, Daguerre, Fox Talbot y Bayard se fue combinando para hacer de la fotografía una realidad. Sin embargo, fueron las posibilidades socioeconómicas las que impulsaron definitivamente el desarrollo de la capacidad de fijar la imagen utilizando químicos. Hay fuentes que indican que la fotografía fue simultáneamente inventada en la década de 1830 en Brasil por el artista y cartógrafo de origen francés radicado en São Paulo, Hércules Florence, quien cuando se enteró del invento de Daguerre comentó con pesar que en Brasil no contaba con «mejores recursos materiales» para desarrollar y difundir su idea (Kossoy 1998:24).

¹² Este pensamiento ha tenido una larga durabilidad, como lo muestra el hecho de que más de un siglo después, en 1960, Edward Steicher, director del departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York, escribió: «Mucho antes del nacimiento de una lengua en el mundo el cavernícola se comunicaba con imágenes visuales. La invención de la fotografía dio a la comunicación visual su lenguaje más simple, directo, universal» (Sekula 2013:94).

¹³ En el diario mexicano *El Cosmopolita* se leía, el 29 de enero de 1840: «El domingo 28 se ha hecho en esta capital el primer experimento de daguerrotipia y en unos cuantos minutos quedó la catedral perfectamente copiada» (Kossoy 1998:52).

La posibilidad de «capturar» imágenes por medios mecánicos se dio al mismo tiempo que las grandes potencias europeas y los Estados Unidos se hallaban en plena expansión mercantilista y colonial. Así, la cámara llegó a ser un instrumento esencial para muchos exploradores, misioneros, viajeros profesionales, negociantes y administradores coloniales, quienes agregaron un instrumento más a su empresa de definir y controlar el mundo ya fuera de forma física o simbólica. Muchos de los exploradores al volver a sus países trataban de emular la práctica de personalidades que los antecedieron como Alejandro von Humboldt o Charles Darwin, quienes antes de la fotografía habían capturado imágenes de forma manual y luego dado conferencias o pláticas sobre sus fascinantes hallazgos en otras tierras y culturas lejanas. Asimismo, se hicieron muy populares los libros con fotografías del exterior apoyadas por textos y también las llamadas «tarjetas de visita» que antecedieron a las postales, las que también ayudaron a consolidar la idea de la existencia de diferentes «tipos humanos» bajo los parámetros biológico-raciales y culturales dominantes.¹⁴ Para la naciente disciplina antropológica y otros estudios relacionados, esta tipología fijada en fotografías fue de interés primordial y se mantendría hasta los años 1930.

En las décadas siguientes, la fotografía tomó un sitio privilegiado en este proceso debido a su aparente capacidad de capturar «la realidad» de una forma objetiva y directa. Publicaciones como *National Geographic*, por ejemplo, mediante el uso extenso de la fotografía ayudaron a cimentar ideológicamente lo que la escuela de Fráncfort llamó el espacio de «la cultura de masas» en Occidente, desde donde se generan y diseminan materiales creados por poderosos intereses para ser consumidos por un público amplio. Dichas publicaciones solían dar relieve a la dualidad entre la modernidad y el primitivismo, resolviendo sus proclamados ideales liberales de igualdad entre seres humanos bajo el argumento de que era tarea de la civilización occidental dar tutela a estas culturas fuera de su órbita para ayudarlas a alcanzar la tan proclamada modernidad (véase Lutz y Collins 1993).

¹⁴ A propósito de este ímpetu de clasificación positivista sobre el mundo «natural», Richard Owen, el famoso naturalista y crítico de Darwin, cuando en 1863 indicaba a la Oficina de Relaciones Exteriores británica sobre qué hacer con las fotografías «estereoscópicas» traídas por Charles Livingston a Londres tras su aventura en África señalaba: «Con respecto a las fotografías, ya que son los registros más útiles y fieles de las características físicas de las tribus nativas, sugiero la posibilidad de que sean impresas, en el interés de la etnología. No tengo dudas de que las fotografías de rocas serán igualmente útiles para el geólogo y las de árboles a los botánicos...» (en Ryan 1997:32).



Expansión colonial e imagen. Foto: Arthur Radclyffe Dugmore, 1910 (en Ryan 1997:134).

Entonces, la categorización de las diferentes sociedades no occidentales y el distanciamiento cultural con estas crearon y luego reforzaron estereotipos sociales que tradicionalmente sirvieron para oscurecer la naturaleza de las relaciones de poder y dominación. En el proceso, el *otro*, como una construcción ideológica, dio lugar a la aparición de un Occidente «civilizado» con capacidad no solo de representar sino también de reinventar culturas lejanas (véase Clifford y Marcus 1986). Expresiones culturales y rasgos físicos como indumentaria, raza y color de la piel fueron subrayadas no únicamente por las diferencias en sí mismas sino por el significado social que se les atribuyó, lo cual, a su vez, estuvo muy ligado al establecimiento de jerarquías y distancia social (Lutz y Collins, 1993:18; Van den Berghe 1970:10). A lo largo de todo este proceso, la forma en que se manejaron la fotografía y la práctica

antropológica dejó un complejo registro de *reflejo* que mostró no solo a los sujetos representados sino el imaginario social de quienes tuvieron el poder de construir y difundir estas imágenes.¹⁵

Aquí conviene detenerse un rato y enfatizar que si bien no es útil encuadrar a todos los fotógrafos o antropólogos en un idéntico saco conceptual ya que las variaciones entre caso y caso están mediadas por complejas interacciones personales, ideológicas, históricas y profesionales, resulta insoslayable hablar de tendencias generales dentro del contexto histórico general donde se dieron, y ese contexto, sin lugar a dudas, fue moldeado inexorablemente por la expansión capitalista y el colonialismo.¹⁶ Por lo tanto, no se señala que las imágenes obtenidas no hayan dado información importante sobre otras culturas, sino más bien se quiere subrayar que habitualmente dicho conocimiento se dio desde el principio desde un punto de vista hegemónico que fue presentado como universal y objetivo. En ese sentido, en el proceso de creación de imágenes fue muy raro encontrar una relación de diálogo y sí muy común hallar una interacción de dominación (véase Pieterse 1992). Así, el creador de imágenes normalmente permaneció invisible detrás de la cámara, mientras que lo que registraba se hacía visible y era «descubierto» para ser consumido por otros de su propia cultura.¹⁷

De esta forma, dentro del discurso realista moderno, el valor de uso de las imágenes mecánicas tuvo que ver con la supuesta habilidad de representar o reproducir una realidad casi indiscutible donde en muchos sentidos se asumía como «una certeza *pre-lingüística*» (Tagg en Pinney 1992:91). La imagen, entonces, no era concebida como portadora de un lenguaje de poder político y disciplinario que se determina más allá del proceso técnico que la creó (Poole 1997:10; Pinney 1992). La captura de

¹⁵ Esta reinención de las sociedades en la órbita de la expansión colonial fue lo que el investigador palestino-estadounidense Edward Said llamó *Orientalismo*, señalando que el Oriente, casi una invención europea, «ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia» (Said 2004:20).

¹⁶ Al respecto, Susan Sontag, llama la atención sobre las similitudes entre un arma fuego y la cámara, ya que ambos instrumentos se cargan, apuntan y disparan. La cámara, señala, «es una sublimación de la pistola» (Sontag 2013:14).

¹⁷ Resulta revelador para nuestro tema lo que el teórico francés Michel Foucault mostró cuando hablaba del panóptico, un método inventado en las prisiones europeas en el siglo XVIII para desde una torre poder vigilar a los reclusos sin que estos supieran cuándo los estaban viendo y cuándo no: «El Poder disciplinario [...] se ejerce a través de su invisibilidad; al mismo tiempo se impone sobre aquellos que están sujetos a un principio de visibilidad obligatoria. En la disciplina, son los sujetos los que tienen que ser vistos. [...] Es el hecho de ser constantemente visto, de que siempre sea posible ser visto, lo que mantiene al individuo bajo disciplina en su propia sujeción» (Pinney 1992:76).

imágenes por medios mecánicos llevó también, desde esta lógica, a una fuerte actitud acrítica motivada por la ilusión que generó el uso de la cámara en el sentido de que haría posible capturar no tanto las impresiones de eventos, sino los eventos mismos. De esta forma, la mayoría de registros y saberes antropológicos enmarcados en esta pretensión de objetividad tecno-científica fueron sometidos a una limitación determinante: «la concepción de que todo conocimiento está constituido por ideas no políticas; esto es, ideas eruditas, académicas, imparciales y suprapartidistas» (Said 2004:31).¹⁸

Algunos investigadores relacionados con la antropología comenzaron a adoptar el medio de forma casi inmediata, pero no siempre le encontraron un uso que fuera suficiente en sí mismo si no se acompañaba del texto escrito. Así, Franz Boas, padre de la antropología cultural norteamericana, empezó a utilizar la fotografía como referencia, con la ayuda del fotógrafo O. C. Hasting desde 1894 (Tomaselli 1999:2), aunque siguió privilegiando la escritura en sus voluminosos trabajos. De la misma manera, uno de los principales referentes de la antropología anglosajona, Bronislaw Malinowski, incursionó también brevemente en la producción fotográfica y cinematográfica durante su trabajo de campo entre los trobian de Melanesia, a comienzos del siglo xx. Tales recursos técnicos fueron vistos por el investigador de origen polaco como auxiliares marginales en el registro de los sistemas de creencias de las personas estudiadas para alcanzar el objetivo mayor de atrapar «el punto de vista del nativo, su relación con la vida para entender su visión del mundo» (Worth y Adair 1972:12). Así, aunque en *Los Argonautas del Pacífico Occidental* Malinowski incluyó más de 70 fotografías del grupo estudiado (Ball y Smith 2010:306), la técnica no tuvo tanta importancia en su trabajo y más bien la entendió como una forma de registrar superficie en vez de profundidad, siendo esto último el trabajo del antropólogo. Bajo este supuesto, el enfoque del investigador se debía centrar no tanto en los rasgos visibles inmediatos sino en la «estructura social» entendida tras largos periodos de trabajo de campo como forma privilegiada de validar la realidad (véase Edwards 1992:4; Pinney 1992:78).¹⁹

¹⁸ Derek Paget indica que el término «documentar» se empezó a utilizar hacia el siglo xvii en el ámbito del derecho, al ser vinculado cada vez más al concepto de «evidencia» objetiva para ser presentada ante las cortes de justicia (en Grau 2002:151).

¹⁹ En su diario de campo, sin embargo, se lee: «Me dediqué a la fotografía como una ocupación secundaria y un sistema poco importante de recoger datos. Esto fue un serio error. Al redactar mi material sobre los huertos encontré que el control de mis notas de campo con base en las fotografías me obligó a reformular mis explicaciones sobre innumerables

El documental y la reinención del tiempo y espacio

Después de la segunda mitad del siglo XIX y cuando la fotografía ya se encontraba bien establecida, hubo intentos para capturar ya no solo el instante, sino la secuencia de eventos enfrente de la cámara. Así, investigadores/fotógrafos como Eadweard Muybridge y Félix-Louis Regnault fueron diseñando técnicas de captura y reproducción de imágenes en movimiento principalmente con fines científicos. A través de la llamada cronofotografía, técnica desarrollada primeramente por J. E. Marey, sus secuencias fotográficas lograban capturar con una especie de fusil lo que era imposible ver para el ojo humano y servían como formas de ilustrar las diferencias no solo físicas sino motrices de individuos y animales. El nacimiento del cine, además, coincidió con un auge del tratamiento del cuerpo físico como objeto de observación y vigilancia (véase Oksiloff 2001).

Así, Regnault propuso que todos los museos deberían de coleccionar «artefactos en movimiento» para estudiar y exhibir el comportamiento humano (Ruby 2000:7). Este investigador tenía un especial interés en estudiar los movimientos físicos y gestos particulares de diferentes razas y daba menos interés a sus formas culturales más amplias. En una ocasión señaló: «todos los pueblos salvajes utilizan los gestos para expresarse entre ellos; su lenguaje es tan pobre que no es suficiente para darse a entender [...] Con el hombre primitivo, los gestos preceden al habla» (Beattie 2008:44). En 1895, Regnault capturó secuencias de una mujer wolof de Senegal en la Exhibición Etnográfica de París con el sistema de cronofotografías, lo que varios catalogan como el primer registro etnográfico de imagen mecánica en movimiento aunque no se haya realizado en el espacio sociocultural de la persona registrada (Oksiloff 2001:1; Guarini 2005:167).

En esa década, hubo varios intentos en Alemania, Francia, Inglaterra y Estados Unidos por desarrollar lo que después se conocería como cine, todos derivados del kinetógrafo, la primera cámara de imagen en movimiento desarrollada por el estadounidense William Kennedy Laurie Dickson en el laboratorio de Thomas A. Edison. Para ver las imágenes, sin embargo, se necesitaba apoyar el ojo en el visor del llamado kinetoscopio, también inventado en dicho laboratorio de West Orange (Barsam 1992:12). No fue hasta la última década del siglo XIX que el francés Louis Lumière

puntos [...] En concreto, me dejé llevar por el principio de lo que podríamos llamar el pintoresquismo y la accesibilidad. Siempre que iba a pasar algo importante, llevaba la cámara. Si el cuadro me parecía bonito y encajaba bien lo retrataba [...] puse la fotografía al mismo nivel que la recolección de curiosidades, casi como un pasatiempo accesorio del trabajo de campo» (en Villela 1990a:28).



Eadweard Muybridge y la Cronofotografía. Foto: Wellcome Foundation

desarrolló un método para proyectar imágenes en secuencia rápida que creaba la sensación de movimiento. Junto a su hermano Auguste, produjo en 1895 la que es considerada la primera película formal en la historia conocida como *Trabajadores saliendo de la fábrica*. Ambos continuarían filmando eventos cotidianos de su nativa Francia con tomas cortas de cerca de un minuto, pues los rollos empleados no daban para más, con temas como un tren llegando a la estación, un niño aprendiendo a caminar, etc. Asimismo, también captaron a algunos individuos no europeos, entre ellos 12 cortos sobre mujeres ashanti y sus hijos realizando diversas actividades, registrados durante tres días en la exhibición de Lyon de 1897 (Oksiloff 2001:2). Estos pioneros del cine creían que su invento debía alejarse de las convenciones del teatro y más bien acercarse a posiciones científicas para capturar eventos de la vida real, logrando así una forma de documentar el mundo con fines educativos (Rabinowitz 1994:19). Les interesaba, entonces, que las audiencias vieran la «naturaleza capturada en el acto» (Barbash y Taylor 1997:15).

Miembros de la naciente disciplina de la antropología no se quedaron atrás y también se interesaron de inmediato en las posibilidades que ofrecía el nuevo medio tecnológico. Entre estos se encontraba Alfred Haddon, quien produjo cintas con fines de investigación explícitamente etnográfica. Haddon, dirigiendo en 1898 la expedición Cambridge al Estrecho de Torres, utilizó una cámara Newman & Guardia de 35 mm y produjo así los que se consideran los primeros registros en filme propiamente antropológicos por haberse realizado en el espacio cultural de los sujetos analizados. Se trató de dos secuencias de cuatro minutos en total en las que se ve, en la primera, a un grupo de melanesios tratando de hacer fuego y, en la segunda, el registro de una ceremonia de iniciación conocida como Malu-Bomai. Dicho culto iniciático, sin embargo, ya había sido abandonado 25 años atrás cuando los isleños se convirtieron al cristianismo, por lo que en esa ocasión Haddon les proporcionó cartón a algunos miembros de la comunidad para que recrearan, para la filmación, las máscaras usadas por sus antepasados (Henley 2001:18).

Este tipo de reconstrucción de una era ya inexistente iría conformando lo que más adelante se conoció como «antropología de salvamento», que, entre otras cosas, trataba de recrear y preservar un pasado supuestamente *auténtico* previo al contacto con Occidente.²⁰ Tales prácticas tendían a mostrar una aparente inmutabilidad cultural y, por ende, poca capacidad de cambio social de los pueblos registrados. En un sentido más profundo, estos ejercicios también creaban la falsa sensación de que las culturas fuera de Europa y los Estados Unidos no estaban padeciendo las consecuencias, con frecuencia brutales, del colonialismo. Teniendo entonces esta capacidad de apropiar y descontextualizar tiempo y espacio, la construcción de la imagen se convirtió en otro símbolo de poder (Edwards 1992:7).²¹

Grupos de investigadores europeos continuaron llevando equipos de filmación a diversas partes del mundo bajo ópticas y situaciones similares. El austriaco Rudolf Pöch, por ejemplo, arribó en Namibia tres

²⁰ Lo anterior también se ha llamado «taxidermia etnográfica» que busca hacer de lo muerto como que si todavía estuviera vivo, fijándolo en un espacio pre-civilizado «natural» e inmutable (Beattie 2004:49).

²¹ Esta antropología de salvamento sigue teniendo cierta vigencia en la actualidad. Por ejemplo, la Comisión de Antropología Visual de la Unión Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas apunta en su mandato de 1985 la necesidad de emprender una acción coordinada «para producir documentos visuales sobre las culturas en vías de desaparición» y mantener archivos visuales (Hernández 1990:46). De forma similar, en los años 1980 y 1990 la serie *Disappearing World* de la televisión británica, en colaboración con antropólogos, se centró en filmar culturas percibidas como en vías de extinción o viviendo profundos procesos de transformación sociocultural.

años después de que tropas alemanas habían llegado a imponer su dominio en la región y ahí filmó la ya famosa secuencia de poco más de un minuto *Bosquimano hablando al fonógrafo* (1908) donde se ve a un hombre de la comunidad *san* gesticulando y hablando al instrumento de registro de voz llamado «cilindro de Edison». Aunque con anterioridad tanto Haddon como el investigador de Manchester, Baldwin Spencer (este último trabajando en Australia), habían utilizado tanto cámaras de cine como cilindros sonoros, esta es posiblemente la primera vez que desde la antropología se hizo una filmación donde la voz del sujeto filmado fue sincronizada con las imágenes. Para cuando se realizó el registro, sin embargo, cerca de 80 % de la población local había muerto directa o indirectamente por la invasión colonial germana. Pösch murió en 1921 y muchas de sus ideas raciales y racistas fueron acogidas años después por la ideología nazi (Henley 2013:311).

El registro cinematográfico de Pösch en Namibia coincidió con el trabajo de Leo Frobenius, reconocido etnógrafo alemán de esa época y uno de los principales proponentes de las «áreas culturales», quien en 1909 publicó su influyente obra *La infancia del hombre*, tras realizar igualmente estudios en colonias africanas de su país. Para él, la llegada del cine producía toda una revolución visual dentro de los estudios etnográficos (Oksiloff 2001:4). Dicho interés germano por investigar sobre lo que se consideraba «la infancia de la humanidad» se ha relacionado con la conflictiva construcción nacional de Alemania de la primera mitad del siglo xx, inyectada con preocupaciones de autenticidad cultural, pureza filogenética y superioridad racial. En tal contexto, el *primitivo* en sus colonias, particularmente en África, vino a incluirse simbólicamente en muchos de estos discursos que buscaban cimentar una cohesión nacional *civilizada* frente a un «otro» inferior de sus fronteras, tanto nacionales como coloniales. Así, se generó toda una construcción mítica de orígenes raciales y culturales en donde las imágenes cinemáticas de los sujetos africanos bajo dominio colonial germano se asimilaron como evidencias visuales de superioridad étnica y biológica. De acuerdo con Oksiloff, tal percepción fue también utilizada para sugerir, en tiempos de inestabilidad política y económica, «una cohesión epistemológica e ideológica anterior a las fuerzas corruptoras de la lógica moderna» (2001:5).

Bajo esta óptica, tanto el cine como el *primitivo* hicieron referencia a formas de verdad premodernas entonces entendidas como primarias, directas, transparentes y finalmente estables de concebir el mundo. Como señala Allan Sekula, la imagen mecánica como práctica simbólica, vino a

constituir no tanto un lenguaje universal sino más bien se trató del apetito de captura de lo primitivo donde paradójicamente interaccionaban no solo instrumentos tecnológicamente avanzados, sino todo un sistema de entendimientos y deseos primarios a partir de *sentir* el mundo directamente desde una conexión prelingüística y afectiva lograda con el órgano de la vista y, por extensión, con la cámara. Así, la imagen bajo tales parámetros se convirtió en el sueño de un naturalismo romántico, con una fe ilimitada en la tecnología, en la que lo importante fue no solo la inmanente universalidad del sentido de las cosas, sino el proyecto de hegemonía global. Por lo tanto, el lenguaje de los centros imperiales fue impuesto «tanto de forma forzada como seductiva, sobre las periferias» (Sekula 2013:96).

Por otro lado, una buena parte de las filmaciones de la época fueron actuadas y recreadas frente a la cámara. Esa práctica sería común en muchos de los documentales antropológicos que se esforzaban por mantener y construir el aura de autenticidad en sus producciones, aunque muchas veces se hiciera la reconstrucción de forma inadecuada. Por ejemplo, Baldwin Spencer filmó a comienzos del siglo xx cerca de 40 minutos de danzas aborígenes del grupo arrente en Australia, las cuales se realizaban generalmente de noche pero, para la filmación, fueron ejecutadas de día para que la cámara las pudiera captar.²² De igual manera, tenemos un ejemplo muy temprano en Latinoamérica de documental antropológico con la película *Rituales y fiestas bororo* (1917), dirigida por Luiz Thomaz Reis, que formó parte del proceso de penetración de la selva amazónica y del rescate simbólico del indio en el proceso de construcción nacional de Brasil.²³ Aunque el documento visual tiene una alta calidad técnica y fue aclamado durante su difusión tanto en Brasil como en otros lugares como Nueva York, investigaciones posteriores revelaron que los rituales mortuorios que practicaban los bororo no fueron registrados ni en la forma ni en la secuencia en que se daban en la realidad (Henley 2013:311, 312).

²² Hoy en día es muy poco lo que se puede consultar de este material ya que existen restricciones para ello porque los arrente consideran estas prácticas como sagradas y por lo tanto solo lo pueden ver quienes han sido propiamente iniciados para ello (Henley 2013:311).

²³ Se ha propuesto que este material visual pudiera ser el primer documental etnográfico en su sentido moderno en la historia, aunque su director, un militar comisionado para hacerlo, no haya tenido ni intención ni entrenamiento etnográficos (este grupo fue filmado después en los años treinta por los etnólogos Dina y Claude Lévi-Strauss, aunque la versión final de un par de cortos de 8 min. cada uno en 16 mm tiene una calidad técnica menor que la de Reis). Para un excelente artículo alrededor de este temprano registro véase Caiuby, Da Cunha y Henley (2017:105-146).

Al mismo tiempo, otros no antropólogos incursionaron también en el proceso de registro de los grupos no occidentales, algunos con propuestas que contenían elementos de ficción y respaldo comercial. El mismo año de las filmaciones de Haddon, por ejemplo, también se produjo un corto británico de ficción de parte de la Compañía de Comercio de Warwick que se hizo muy popular entre sus audiencias llamado *Sudáfrica salvaje, ataque y rechazo* (1898), al que se le impuso una cruda narrativa sobre guerreros zulú con fines de espectáculo comercial y el cual se anunciaba como el relato de «un grupo de salvajes gloriosamente repelido» por las tropas británicas ahí asentadas (Oksiloff 2001:2). Otros materiales igualmente semificcionados, pero basados en una interacción de largo plazo con los llamados *nativos*, también se elaboraron en los años siguientes. Así, el aclamado fotógrafo Edward Curtis, conocido por sus cientos de fotografías sobre indios norteamericanos a finales del siglo XIX, produjo en 1914 la película *En tierra de los cazadores de cabeza* con miembros del grupo kwakiutl como forma de documentar un estilo de vida en vías de desaparición. Trabajando en colaboración, Curtis realizó un guion en el que otorgaba una personalidad definida a los distintos actores que dramatizaron una historia supuestamente basada en prácticas culturales del grupo. Tal temprana experiencia colaborativa de unir el registro de algún grupo no occidental con elementos dramáticos del cine de ficción habría de tener una mucho más acabada expresión en la década siguiente con Robert Flaherty, quien conoció a Curtis tanto de forma personal como en su trabajo fotográfico y de cine (Macdonald y Cousins 2006). Flaherty logró en sus producciones una exaltación de la naturaleza y la lucha del hombre por dominarla mostrando cierta nostalgia por lo que parecía un paraíso y una inocencia perdidos por el proceso de industrialización pero que aún era posible encontrar en otras sociedades supuestamente al margen de tal proceso. Su filme más conocido es el clásico *Nanook del norte* (1922), que narra la vida de una familia inuit del norte de Canadá. Flaherty contó con plena cooperación de parte de este pueblo para la realización de su película, la cual posee poderosas evocaciones poéticas y humanas sobre la cotidianidad de las sociedades árticas de entonces.²⁴ Otra de sus películas es *Moana* (1926), filmada a lo largo de dos años y financiada por Paramount, sobre la vida de los habitantes de la isla Savai'i en

²⁴ La ironía es que mientras Flaherty alcanzó fama mundial luego de la presentación de su película, *Nanook*, el personaje principal y cuyo verdadero nombre era Allakariallak, murió de inanición dos años después durante una fallida expedición de caza (véase Barbash y Taylor 1997:22-26).



J. A. Haeseler filmando a mujeres shawia del norte de África (1920). Foto: Royal Anthropological Institute

Samoa, misma que se desarrolló sobre la anterior experiencia colaborativa de largo plazo con los inuit.²⁵

En otras ocasiones, fueron compañías que buscaban comercializar el mundo «exótico» las que se asesoraban del conocimiento antropológico para desarrollar sus empresas. Por ejemplo, en 1928, los hermanos Charles y Émile Pathé contaron con la asistencia del Departamento de Antropología de Harvard cuando produjeron *Pueblos y Costumbres del Mundo*. Por otra parte, también se dio la participación de documentalistas adscritos a misiones religiosas, como el caso del sacerdote italiano Carlos Crespi, quien produjo *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (1927) considerado como el primer documental etnográfico ecuatoriano e inscrito «dentro de una serie de iniciativas promovidas en los años 20 desde la sociedad civil y el Estado para la colonización del Oriente ecuatoriano y la incorporación de la población indígena amazónica, que durante largo tiempo había sido inaccesible» (León 2010:100). Asimismo, el artista plástico mexicano Miguel Covarrubias también realizó importantes trabajos de cine antropológico tanto en México como en Bali. En el primer país produjo *Mexico South* (1926-1942) imbuido dentro de los primeros años

²⁵ Este material habría de ofrecer una fuerte inspiración a la antropóloga Margaret Mead poco antes de su viaje a dicha región en los mares del sur que daría paso a la clásica investigación *Coming of Age in Samoa* 'Adolescencia y cultura en Samoa' (1928).

del desarrollo del indigenismo nacional y que es contemporáneo de otro documental de corte indigenista, ¡*Qué viva México!*!, realizado de forma inconclusa por el director soviético Sergei Eisenstein entre 1931 y 1932. *Mexico South* fue apenas redescubierto en 1998 y ya es considerado por algunos como el primer documental de cine etnográfico mexicano (Piñó 2013:165; Luna 2017). En 1932, por otra parte, la Fundación Guggenheim apoyó a Covarrubias para realizar la investigación para su libro *La isla de Bali* (1937), donde aprovechó para filmar prácticas rituales, festividades y vida cotidiana de los isleños que dieron forma a varios documentales. Aunque estos trabajos audiovisuales son relativamente poco conocidos en el ámbito internacional, en algunos casos pudiera pensarse que son de mejor factura técnica que el muy conocido documental *Trance y baile en Bali* (1952) que efectuara en ese mismo lugar la antropóloga Margaret Mead y su esposo Gregory Bateson tres años después.

Mead y Bateson habían empezado a producir fotografías y películas en apoyo a sus estudios etnográficos siguiendo los pasos de Franz Boas, su mentor en Columbia.²⁶ Sin embargo, a diferencia de Malinowski que utilizó la fotografía como forma de ilustrar los postulados de sus escritos, ellos concibieron la fotografía y el cine no solo como registros visuales, sino también como herramientas para el trabajo analítico bajo esquemas teóricos relacionados con el desarrollo de la personalidad individual dentro del ambiente cultural, particularmente durante su experiencia en Bali (véase Ball y Smith 2010:308, 315). A decir de Mead, se trataba de combinar las teorías freudianas básicas con los métodos de la antropología para ver cómo la cultura se aprendía desde la niñez en cualquier sociedad. Dentro de ese esquema, la antropóloga afirmó: «he pasado la mayor parte de mi vida estudiando las vidas de otros pueblos —pueblos lejanos— con el fin de que los norteamericanos puedan entenderse mejor» (Mead 1972:1). Tal deseo de encontrar en el «otro» claves para la sociedad moderna occidental relacionadas con el estudio de la niñez y su impacto en la vida adulta dentro de la corriente antropológica norteamericana de «cultura y personalidad» se conectó, al igual que en el caso de los geógrafos alemanes, con discusiones más amplias sobre la filogénesis y ontogénesis de lo humano.²⁷

²⁶ Boas utilizó fotografías en sus estudios de campo ya desde 1894, aunque el uso de cine lo implementó hasta tres décadas después, lo que debiera ubicarlo como una figura central en el origen de la antropología visual.

²⁷ En los contextos antropológicos de la época, entonces, es posible pensar que el cine como una «máquina de sueños», como lo llamó uno de sus pioneros, Georges Méliès, significó en su registro de lo entendido como primitivo una supuesta vía de regresión colectiva para la psique social de occidente. Lo anterior estaría en línea con los postulados de

El trabajo de estos pioneros que impulsaron la tradición del relativismo cultural, la personalidad individual en las culturas y un enfoque más humanista de la representación de otros pueblos, aunque sin duda valioso, estuvo profundamente influenciado y encuadrado al interior de una diferenciación desigual de las diversas culturas que el colonialismo había generado. Asimismo, pese a ser portadores o estar influidos por las teorías del difusionismo cultural, que señalaba que toda cultura toma prestado y reelabora elementos de otras sociedades (generalmente percibidas como más desarrolladas), en la práctica su tendencia general fue la de representar a las culturas no occidentales como algo dado o estático, grandemente aisladas y no como inmersas en procesos históricos en constante cambio y fuertemente afectadas por el colonialismo.

Antropología, construcción nacional y producción audiovisual en Latinoamérica en la primera mitad del siglo XX

En algunas sociedades latinoamericanas que se encontraban en un periodo de construcción nacional hubo intentos desde sectores ilustrados por rescatar al habitante original, ya que se trataba de tomar cierta distancia de las metrópolis coloniales mediante la reorganización estratégica de «lo propio», para establecer una identidad nacional diferente e «independiente». Lo anterior significó la incorporación imaginaria del indígena en diferentes modalidades, pese a que las élites locales blancas y mestizas continuaron, en muchos sentidos, reproduciendo la diferenciación social y cultural desigual creada por el colonialismo dentro de sus propias fronteras al desarrollar lo que se ha conocido como «colonialismo interno» (véase Muratorio 1994).

En un primer impulso, grupos de poder latinoamericanos buscaron reivindicar al indio histórico, primero como el constructor de grandes civilizaciones²⁸ y luego como un mítico defensor de la soberanía local al enfrentarse al poder colonial militar en sus primeras etapas. El nativo vivo,

La interpretación de los Sueños, de Freud, para quien los espacios oníricos «han preservado más antigüedades mentales de las que nos podemos imaginar» (Oksiloff 2001:7).

²⁸ Esto, sin embargo, no se alejaba del modelo europeo, ya que en el imaginario de las metrópolis coloniales existía cierta fascinación por el esplendor pasado de otras culturas en el mundo. Las representaciones visuales y textuales de viajeros como Stevenson, Catherwood, Muybridge y Morley sobre monumentos arqueológicos en ruinas y grupos humanos de la época reforzaron toda esta construcción ideológica. En las colonias, las élites locales estaban profundamente influenciadas por los trabajos científicas de las metrópolis coloniales y neocoloniales.

sin embargo, tenía que ser antes transformado, domesticado y *civilizado*, para adecuarlo a las necesidades de las élites nacionales.²⁹ En esta dinámica, los Estados poscoloniales, al querer integrar al indio, muchas veces lo desaparecieron o incorporaron solo sus facetas *aceptables* como trajes, bailes y artesanías en procesos de estética folclorizante, creando todo un imaginario con fuertes efectos a nivel político y social. Este rescate selectivo de lo indígena desde las élites se enmarcó con una serie de discursos, instituciones y tecnologías que en mucho reforzaron un imaginario de desgracia e impotencia indígena ante la opresión, lo que produjo «un sujeto indígena incapacitado para representarse a sí mismo, y necesitado de tutela» (León 2010:56).

Bajo este ímpetu integracionista, surgieron y se consolidaron varias escuelas de antropología locales. Un vehículo que tuvo un papel relevante en este proceso fue el llamado *indigenismo*, un movimiento a nivel latinoamericano cuya meta explícita era defender e integrar las masas indígenas a la nación y construir culturas políticas regionales y nacionalistas sobre la base de lo que intelectuales mestizos y mayoritariamente urbanos entendieron como las formas culturales indígenas (Poole 1997:182).³⁰ Aquí hubo diferencias notorias entre sus diferentes propulsores. Por ejemplo, para el indigenismo peruano, promulgado por pensadores como José María Arguedas, José Carlos Mariátegui o Ciro Alegría, el problema de la integración del indio a la sociedad nacional era generalmente un asunto estructural que pasaba por la reforma agraria, mientras que en el caso de México se vio más como un problema superestructural de cambio cultural y, por ende, educativo, tendiente a lograr que el indígena abrazara intelectualmente la modernidad como paso previo a su integración. Sin embargo y pese a los diferentes enfoques, dada la permanencia de esquemas coloniales tanto mentales como materiales en el seno de las nuevas naciones, ni los grupos dominantes ni sus procesos nacionales serían capaces de erradicar los desequilibrios socioeconómicos y culturales existentes entre los grupos indígenas y los no indígenas, por lo que muchos de los imaginarios raciales y culturales hegemónicos basados en la desigualdad social se mantuvieron.

²⁹ En el continente americano, sin embargo, hubo indios que nunca fueron totalmente redimidos y permanecieron por mucho tiempo en el espacio de «lo salvaje».

³⁰ Véase también Gamio (1916). Por su parte, Christian León, siguiendo a J. L. Herbert, ubica el indigenismo como una fase particular de la dialéctica colonial «en la cual el colonizador ha dejado de ser abiertamente racista para elaborar una metafísica humanista, aparentemente igualitaria, en la cual el antagonismo es cuidadosamente eliminado» (2010:44).

Muchas de las manifestaciones audiovisuales siguieron reproduciendo este fenómeno de construcción nacional que las naciones latinoamericanas estaban desarrollando. Como señala Gabriela Zamorano, «una particularidad del documental indigenista es que actualiza la subordinación de la diferencia dentro de prácticas nacionalistas modernas» (Zamorano 2010:13). Siguiendo la pauta de la forma en que se aplicaba la antropología y disciplinas afines en naciones desarrolladas, en varios países de Latinoamérica se implementaron también ejercicios para ir amalgamando lo encontrado con las nociones de nacionalidad en boga. Así, el indigenista y ex discípulo de Boas, Manuel Gamio, utilizó en México a la fotografía y el cine en varias formas entre 1917 y 1925 para registrar el proceso de excavaciones arqueológicas en Teotihuacán y ruinas mayas en Yucatán, junto a algunas costumbres de habitantes de la región como danzas y cantos, aunque casi todas estas películas no han sido encontradas (Novelo 2001:50-51; De los Reyes 1991). Por otra parte, Silvia Rivera Cusicanqui indica que para el caso de Bolivia, la figura del indígena «anclada en la noción de folclor fue inscrita en el Estado boliviano desde los años 1940 y se consolidó después de la revolución de 1952 como práctica de una ‘antropología de rescate’, que iba a permitir almacenar la información y los artefactos culturales de esos pueblos, para convertirlos en patrimonio de la nación boliviana, antes de que se extingan bajo el impulso de la modernidad y el progreso» (Rivera Cusicanqui 2015:277). De igual manera para el caso peruano, el impulso nacionalista e integratorio se palpa claramente en la primera mitad del siglo con el excelente trabajo visual de reivindicación de lo indígena a través de una nueva estética de lo andino de parte de los fotógrafos Juan Manuel Figueroa Aznar y Martín Chambi, de origen quechua (Cánepa 2011:41). Posteriormente y en esa línea también se encuentra el cineasta boliviano Jorge Ruiz, con su documental ficcionado *Vuelve Sebastiana* (1953), sobre las duras condiciones de vida y marginalidad social de una niña chipaya y su comunidad.

En México, la política indigenista de los gobiernos posteriores a la Revolución de comienzos del siglo xx condujo también a la edificación de un imaginario colectivo en el que el indio debía modernizarse mediante nuevas estéticas y representaciones para ser considerado miembro pleno de la nación. En términos de producción visual y en adición al trabajo de Gamio mencionado arriba, varios fotógrafos, cineastas e investigadores extranjeros y nacionales como Manuel Álvarez Bravo, Edward Weston, Tina Modotti, Alfonso Caso, Frans Blom y Gertrude Duby ayudaron a construir este imaginario reivindicativo de identidad nacional. En relación

con la producción cinematográfica indigenista, posiblemente la cinta que mejor representa este impulso nacionalista es *Todos somos mexicanos* (1958), del director José Arenas y guion de Rosario Castellanos, Fernando Espejo y Gastón García Cantú, el primer documental del Instituto Nacional Indigenista, aunque en las décadas anteriores hubo una producción filmica importante previa alrededor de dicho impulso integrador.

Pese a muchos nobles esfuerzos, tanto la fotografía como el cine relacionados con la antropología tendieron a enfatizar por un lado la pobreza y marginación del indígena en sus sociedades y por el otro la naturaleza estética, exótica, oculta, «profunda» y en todo caso distante de los descendientes de los habitantes originales del continente. Esta fue, claramente, la construcción de toda una alteridad encarnada en estigmas y estereotipos que lo ubicó en una diferencia radical en contraposición a la modernidad y la civilización (Cyr 2017). Durante este periodo hubo una producción importante de películas comerciales de ficción que también reflejaban la pulsión integracionista del indigenismo en desarrollo. Así, por mencionar algunas, en 1912 el cineasta yucateco Carlos Martínez Arredondo produjo *Tiempos mayas* y *La voz de la raza*, y para 1939 se filmó *La noche de los mayas*, dirigida por Chano Urrueta. Otras cintas como *Raíces* (1953), de Benito Alazraki, también plantearon la esencia de lo campesino e indígena del país y de alguna forma los reclamos sociales de los indígenas. En esa línea del cine indigenista mexicano de ficción también se encuentran *Macario* (1960), de Roberto Gavaldón, basada en un cuento de Bruno Traven; *Tarahumara: cada vez más lejos* (1965), de Luis Alcoriza; y *Tizoc* (1956), de Ismael Rodríguez. En estas escenificaciones de ficción es muy revelador notar que no hay personajes centrales indígenas sino todos son de hecho mestizos representándolos, dándose un travestismo cultural que no ha desaparecido del todo.³¹

Serían otras cintas explorando la cuestión étnica desde nuevos ángulos las que vendrían en los años posteriores con directores como Felipe Cazals, Paul Leduc, Nicolás Echevarría y Alfonso Muñoz, este último con formación antropológica (Villela 1990a y 1998). Estas nuevas propuestas, junto a la popularización del video en los años noventa, multiplicaron la producción de documentales con tema indígena, lo cual merece trabajos de investigación aparte dada la variedad y riqueza de dichos enfoques renovados.³²

³¹ Para profundizar en este tema véase Colombres (2005:31-35); González y Lara (2009); Batalla (2015:61).

³² Una buena recopilación en ese sentido se puede encontrar en Piñó (2013).

Como se verá a continuación, esta nueva generación de trabajos audiovisuales se relacionó no solo con acontecimientos históricos que significaron importantes cambios políticos y/o estructurales, sino con cuestionamientos internos en la misma disciplina antropológica que generó reposicionamientos en relación con sus sujetos de estudio.

Revoluciones sociales, crisis de representación y nuevas prácticas colaborativas con el sujeto antropológico

En la segunda mitad del siglo xx, junto con las luchas independentistas de pueblos de África y Asia para ganar derechos de autodeterminación, se dio el involucramiento de algunos intelectuales y académicos en procesos de liberación nacional, lo cual impactó las ciencias sociales y la práctica documental en general. Frantz Fanon, uno de los pensadores anticoloniales más relevantes de ese periodo, escribió entonces en su texto *Piel negra, máscaras blancas* (1952) que los movimientos de liberación provocarían, con la ruptura del viejo orden colonial, la emergencia de un mundo posracista en el que negros y blancos se alejarían «de las voces de sus ancestros para que pueda nacer una auténtica comunicación» (Jones 2005:118).³³ En Estados Unidos, por su parte, se desarrolló en los años sesenta la lucha por los derechos civiles de la población negra y una oposición creciente a la intervención militar estadounidense en contra del movimiento de liberación nacional en Vietnam. El cine documental de entonces se nutrió, por lo tanto, con dichas situaciones de agitación y crisis social cuyos parámetros, que se habían sostenido bajo criterios hegemónicos de «normalidad», fueron cuestionados. Esa circunstancia favoreció la aparición de nuevos formatos narrativos, muchas veces contestatarios.

En América Latina, teniendo principalmente el ejemplo de la revolución cubana de 1959, se experimentó de igual manera un clima de agitación social y de cambio político durante las décadas de la posguerra, lo cual, junto a las nuevas posibilidades tecnológicas del cine, también provocó que directores locales desarrollaran algunas versiones cinematográficas propias, acordes con las luchas sociales del momento. Tales propuestas, conocidas como «cine comprometido», «revolucionario», «tercer

³³ Recuérdese que entre 1958 y 1960 Francia perdió 15 colonias africanas, que se habían sumado a la pérdida de Vietnam unos años antes. El presidente francés Charles de Gaulle resumió así desde el punto de vista del poder colonial tal periodo de cambio: «Considero absurdo y ruinoso para los pueblos coloniales que basen sus nuevos logros en la ruptura con los países que les precedieron en la civilización, y la abrieron a ellos» (Jones 2005:118).

cine», «cine imperfecto», «nuevo cine latinoamericano», etc., estuvieron influidas por la teología de la liberación, corrientes de pensamiento marxistas y el cine social europeo. Varias producciones latinoamericanas de ese periodo contaron con la colaboración de directores neorrealistas italianos como *El coraje del pueblo* (1971), de Jorge Sanjinés, en Bolivia, y las películas argentinas del colectivo Cine Liberación. De acuerdo con exponentes de este último:

Una situación histórica nueva a un hombre nuevo naciendo a través de la lucha antimperialista demandaba también una actitud nueva y revolucionaria a los cineastas de nuestros países e incluso a las metrópolis imperialistas. [...] Cultura, arte y cine, responden siempre a los intereses de clases en conflicto. En esta concepción neocolonial compiten dos concepciones de la cultura, del arte, de la ciencia, del cine: la dominante y la nacional. Y esta situación persistirá en tanto rija el estado de colonia y semicolonía. [...] Nuestra cultura, en tanto impulsa hacia la emancipación, seguirá siendo hasta que esto se concrete, una cultura de subversión y por ello llevará consigo un arte, una ciencia y un cine de subversión (Getino y Solanas 1988:31-32).

Muchos de estos materiales latinoamericanos con directores como Fernando Birri, Octavio Getino, Fernando Solanas, Santiago Álvarez, Patricio Guzmán, Margot Benacerraf, Marta Rodríguez, Jorge Silva, etc., hallaban coincidencias entre sus objetivos políticos revolucionarios y el «compromiso sartreano» junto a la «organicidad gramsciana» del neorrealismo italiano (véase Mestman 2012:167).³⁴ Además, confluyeron otras corrientes tan diversas como el Montaje Soviético, el teatro épico brechtiano, e incluso el «documental social» de Grierson (E. Shohat y R. Stam, 2002: 47)³⁵. En el caso de Jorge Sanjinés, quizá el director de ese periodo que más se acercó a trabajar con poblaciones indígenas, la dualidad de

³⁴ Aunque el neorrealismo italiano había sido clave para el desarrollo de estas corrientes documentales, algunos cineastas de la región comenzaron a distanciarse de lo que consideraban un *humanismo de posguerra*, al percibirlo más bien como una «estética del hambre». Incluso el conocido director brasileño Glauber Rocha llegó a decir en los sesenta que sus seguidores latinoamericanos sufrían de una «alienación esclerótica» y adoptaban el «lenguaje del colonizador» (en Mestman 2012:166). Otro ejemplo notable en ese sentido es el trabajo de los cineastas colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo, quienes en 1978 produjeron el «falso documental» *Agarrando pueblo*, una crítica a esta «pornomiseria», como llamaron a dicho realismo de la pobreza convertido en moda. Se argumentó entonces que las duras realidades necesitaban no solo ser documentadas, sino también explicadas en aras de educar y preparar al público para la transformación revolucionaria.

³⁵ Para profundizar en este periodo y en el cine documental latinoamericano en general también véase la colección contenida en Paragua (2003).

mundos encontrados y polarización social fue una constante en sus producciones más sobresalientes. Al respecto, el historiador de cine latinoamericano David Wood señala:

La mayor parte de las películas se construyen sobre dicotomías de raza (indígena/blanco-mestizo), autoconocimiento cultural (autenticidad/alienación), temporalidad (modernidad/tradición, avanzado/arcaico), género (hombre/mujer), geografía y topografía (ciudad/campo), geopolítica (nación/imperialismo), y clase social (sectores populares nacionales obreros campesinos/burguesía y alta burguesía neocolonizadas). El punto de tensión o de análisis frecuentemente consiste en el atravesamiento o la filtración entre estas dicotomías, el indio aculturado por la sociedad urbana, la nación invadida por y resistente al imperialismo, el burgués alienado que aprende los valores morales del mundo rural indígena (Wood 2017:16).

La antropología latinoamericana también fue influida grandemente por este clima de agitación social que demandaba un compromiso mayor de los investigadores con las luchas de los pueblos estudiados. Incluso aparecieron fuertes críticas sobre el papel de los antropólogos en la conformación del modelo colonial y neocolonial vigente. Quizá uno de los materiales más representativos del periodo que muestra estos nuevos posicionamientos político-académicos es el llamado *Por la liberación del indígena* (también conocido como *Declaración de Barbados*), en el que un grupo de investigadores trabajando en Latinoamérica expuso en 1971 que:

Desde su origen la Antropología ha sido instrumento de la dominación colonial, ha racionalizado y justificado en términos académicos, abierta o subrepticamente, la situación de dominio de unos pueblos sobre otros y ha aportado conocimientos y técnicas de acción que sirven para mantener, reforzar o disfrazar la relación colonial. América Latina no ha sido excepción y con frecuencia creciente programas nefastos de acción sobre los grupos indígenas y estereotipos y distorsiones que deforman y encubren la verdadera situación del indio pretenden tener su fundamento científico en los resultados del trabajo antropológico. [...] La Antropología que hoy se requiere en Latinoamérica no es aquella que toma a las poblaciones indígenas como meros objetos de estudio, sino la que los ve como pueblos colonizados y se compromete en su lucha de liberación.³⁶

³⁶ El documento de algo más de cuatro páginas y sus firmantes que participaron en el simposio sobre Fricción Interétnica en América del Sur que tuvo lugar en la isla de Barbados del 25 al 30 de enero de 1971, puede ser consultado en http://www.servindi.org/pdf/Dec_Barbados_1.pdf

Gran parte de este movimiento de cambio revolucionario influyendo al cine «subversivo» y a la antropología crítica de la región fue severamente reprimido durante las dictaduras militares subsecuentes que se multiplicaron en el continente con el respaldo de la llamada Doctrina de Seguridad Nacional impulsada desde el gobierno estadounidense (Flores y Torresan 2019:4). Sin embargo, muchos de sus efectos perdurarían, no solo en el continente latinoamericano, sino en el pensamiento antropológico de países industrializados que iba tomando nota de lo que sucedía en los procesos anticoloniales y de lucha contra la desigualdad social en el mundo, así como en las pugnas de los movimientos civiles contestatarios dentro de sus propias fronteras.

Todo ello ayudó a propiciar un declive de la antropología tradicional racionalista, positivista y cientificista, lo cual se reflejó ya claramente en los años ochenta en «una crisis de representación» y en una reconceptualización de la voz del llamado «otro», en busca de un diálogo más horizontal con la interpretación antropológica. Bajo las etiquetas de antropología «posmoderna», «poscolonial», «posestructural» o «feminista», el movimiento político e intelectual hizo ver que lejos de verdades objetivas y universales, los procesos de construcción de la representación antropológica se daban bajo estructuras de poder troqueladas en el colonialismo y en la modernidad.

Las implicaciones de estos cambios paradigmáticos y epistemológicos fueron varias: por una parte, autores como George E. Marcus, James Clifford, Stephen A. Tyler, Renato Rosaldo, etc., sostuvieron que los antropólogos sistemáticamente habían representado la realidad de forma equivocada al presentar imágenes de «todos» en espacios culturales homogéneos; las relaciones hegemónicas de autoridad y representación habían silenciado visiones y voces alternativas en favor del punto de vista del antropólogo y/o de Occidente; y que el mero acto de representación de «otros» era ya una forma de dominación. Ahora se trataba, más bien, de ubicar el conocimiento como algo político y situado (Lutkehaus y Cool 1999:116, 129). En este contexto, hubo un mejor entendimiento sobre lo que había sido la construcción de un «nativo» pasivo como un imaginario de Occidente y se abrió el camino para percibirlo más como sujeto histórico y dinámico (Muratorio 1994). En esta misma línea crítica también podemos ubicar al intelectual palestino Edward Said, quien al centrarse sobre el proceso de construcción intelectual de un «Oriente» de parte de académicos europeos y estadounidenses, cuestionó los procesos de representación que se decían objetivos, apolíticos e infalibles, con ideas que fueron generadas y transferidas desde la práctica antropológica y las ciencias sociales en general.

...todo el orientalismo pretende reemplazar a Oriente pero se mantiene distante con respecto a él; que el orientalismo tenga sentido es una cuestión que depende más de Occidente que de Oriente, y este sentido le debe mucho a las técnicas occidentales de representación que hacen que Oriente sea algo visible y claro, que esté «allí» en el discurso que se elabora sobre él. Y estas representaciones, para lograr sus efectos, se apoyan en instituciones, tradiciones, convenciones y códigos de inteligibilidad, y no en un Oriente distante y amorfo (Said 2004: 46).

De forma similar, antropólogos involucrados en la producción cinematográfica como David y Judith MacDougall, Timothy Asch, Gary Kildea, Jorge Prelorán, Jean Rouch y otros, desarrollaron experiencias llamadas por algunos de «antropología compartida» (Rouch 2003), en las que se empezó a trabajar más estrechamente con los sujetos de estudio con el fin de crear textos visuales en mayor colaboración (véase Stoller 1992). A finales de la década de 1950 y durante la de 1960, por ejemplo, Jean Rouch, un ingeniero francés vuelto cineasta y etnólogo, logró la participación activa de miembros de las comunidades estudiadas en África Occidental en sus producciones cinematográficas. El etnocineasta se había inspirado en otras experiencias anteriores, particularmente las de Robert Flaherty,³⁷ y también en el realismo del ruso Dziga Vertov quien creía que la cámara podía ser utilizada como medio para percibir más allá de la superficie de la realidad cotidiana (Henley 1998:46). Con estos antecedentes, Rouch empezó a desarrollar su novedoso enfoque antropológico casi por accidente, mientras proyectaba las películas a las mismas comunidades previamente filmadas:

Miembros de la audiencia le pidieron a Rouch que mostrara el film una y otra vez —lo presentó cinco veces esa noche. Ya como a la medianoche, la gente empezó a comentar sobre el film de Rouch. Era la primera vez que los songhay habían criticado su trabajo. Le dijeron que su película no era buena; necesitaba más hipopótamos y menos música. Rouch les pidió explicaciones. Él había agregado una tonada de caza tradicional, *gowey-gowey*,

³⁷ El interés de Rouch por la producción de cine etnográfico se inició cuando se encontró con Flaherty en el Museo del Hombre en París, en 1938, durante la proyección de las películas *Nanook del norte* y *Moana*. En el curso de la producción de estas películas, Flaherty había proyectado sus rollos sin editar a los sujetos filmados para conseguir una retroalimentación que le ayudara a concebir las siguientes secuencias. Tanto Flaherty como Rouch basaron mucha de su interacción en el campo sobre relaciones de colaboración y largas temporadas con sus sujetos de estudio (véase Stoller 1992:26; Barbash y Taylor 1997:24; Barsam 1992:46-54).

para dramatizar la cacería, pero la gente le explicó que cazar hipopótamos requería silencio —el ruido espanta a los hipopótamos [...] Esa noche Rouch y el pueblo de Ayoru fueron testigos del nacimiento del «cine participatorio» en África, y la etnografía se volvió, para Rouch, una empresa compartida. Al final, quitó la música de la pista de audio de la *Bataille sur le grand fleuve* (*La batalla sobre el río grande*) (Stoller 1992:43).



Paul Henley dictando conferencia magistral por el centenario de Jean Rouch. Foto: Carlos Y. Flores, Bristol 2017.

Las películas de Rouch fueron decididamente intervencionistas y tenían la finalidad no solo de registrar sino también de catalizar procesos de crisis o de autorrevelación de sus sujetos (Barbash y Taylor 1997; Stoller 1992; Loizos 1993).³⁸ Durante esos ejercicios, Rouch pensó en la idea de dar la cámara a quienes hasta entonces solo habían aparecido frente a ella. Aunque entonces el estado de la tecnología implicaba que tal experimento no era financieramente viable, Rouch creía fervientemente que tal enfoque

³⁸ Peter Loizos señala cuatro características en los análisis escritos sobre el trabajo filmico de Rouch: documentación; colaboración con los sujetos en sus películas; hacer que las cosas sucedieran a través del proceso de filmación en algo que el mismo Rouch llamó «provocación»; y el uso de improvisación y fantasía como métodos para la exploración de la vida de la gente (Loizos 1993:46).

era esencial: «solo entonces» decía, «el antropólogo no monopolizará más la observación de las cosas. En vez de ello, tanto él como su cultura serán observados y registrados» (Rouch 2003:46).

Las ideas de Rouch no impactaron significativamente al grueso de la práctica antropológica, y ni siquiera a la del cine etnográfico. Sin embargo, para algunos autores el etnocineasta francés fue de hecho un verdadero pionero posmoderno en antropología, en el sentido de que abogó por la construcción del texto antropológico de forma compartida con los sujetos de estudio (véase Ruby 2000; Stoller 1992). Además, cuestionó la «autoridad» y la «objetividad» del autor sobre las que se han basado la mayor parte de los trabajos antropológicos. En ese sentido, resulta revelador que prácticamente no haya referencias sobre este trabajo pionero entre los principales teóricos del posmodernismo y de la llamada «crisis de representación». Lo anterior solo confirma que el cine etnográfico y la antropología visual siguen teniendo un papel marginal dentro de las discusiones que se dan dentro de la antropología en general.³⁹

Es difícil encontrar una explicación satisfactoria sobre este desencuentro o posición secundaria entre la producción textual audiovisual y la antropología. Más allá de la preeminencia del texto escrito sobre el visual, se menciona que hasta hace poco se imponía la necesidad al antropólogo «científico» de distanciarse no solo de los elementos emotivos y artísticos —y por lo tanto subjetivos— que imagen y sonido pueden conllevar. Además, también se argumenta que para la antropología en general el triunfo del trabajo de campo de largo plazo sobre la inmediatez de la imagen también ha significado que el contacto con los sujetos de estudio debe de ser de primera mano y no mediado por instrumentos como la cámara, la imagen u otros medios de registro (Pinney 1992:82).

Por otro lado, no debe olvidarse que muchos paradigmas teóricos de la posguerra (funcionalismo, estructuralismo, marxismo, etc.) siguen vigentes y se han basado en la generalización y abstracción de situaciones reales, mientras que el cine, al filmar individuos, es por naturaleza concreto

³⁹ El cine de Jean Rouch, aunque marginal, ha logrado adeptos en varias partes del mundo en distintos periodos. En México, por ejemplo, miembros del taller de «Cine directo» del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en los años setenta y ochenta trataron de aplicar de manera crítica sus lineamientos generales tras la llegada de un equipo francés que los entrenó en los llamados Talleres Varan, fundados por Rouch la década anterior, para formar documentalistas en distintos países en vías de desarrollo y registrar la realidad social. Lo mismo hizo la documentalista/antropóloga colombiana Marta Rodríguez, una de sus discípulas en Francia. La obra de Rouch, sin embargo, sigue siendo prácticamente desconocida en los círculos antropológicos en general (véase Villela 1990b:42; Vázquez 2017).

y particular. Sin embargo, como reacción en contra de tal abstracción, el actual clima posmoderno de la antropología está dando paso a enmarcamientos asociados con la cultura material y tecnológica, y con el registro personalizado de aspectos emocionales y psicológicos de la experiencia social en la que el cuerpo tiene un lugar relevante. Esto ofrece un mayor espacio dentro la disciplina a una producción fílmica que se centra en historias de individuos determinados (véase Henley 2001).⁴⁰

Medios de comunicación y grupos subalternizados

El abaratamiento y la disminución en tamaño del equipo de registro visual permitió en un momento dado realizar el antiguo sueño de Rouch de proveer de cámaras para que los sujetos y pueblos estudiados por la antropología fueran capaces de producir sus propios documentos visuales ya fuera por sí solos, con apoyo de ONG y/o el Estado, o en colaboración con antropólogos (véase Flores 1992 y 1998). En ese sentido, una serie de movimientos histórico-políticos también posibilitó la apertura de nuevos espacios para que estos grupos empobrecidos y marginales se apropiaran una vez más del «idioma» o los métodos de los grupos dominantes para sus propios fines.⁴¹ Aunque cuestionables, particularmente importantes fueron los movimientos desarrollistas de las décadas de 1960 y 1970 que buscaban la utilización de ciertos recursos, en este caso los medios audiovisuales, como «agentes de cambio» para facilitar la realización de programas nacionales e internacionales de integración social y económica de los grupos llamados «subalternos».⁴²

⁴⁰ No obstante el desarrollo de estos movimientos intelectuales/políticos, cabe destacar que una buena parte de la antropología y/o del cine etnográfico de la actualidad opera aún con muchos de los parámetros tradicionales previos a la crítica antropológica de las últimas décadas.

⁴¹ Tal apropiación del lenguaje dominante para sus propios fines no es algo nuevo y más bien es recurrente en la historia de los pueblos indígenas desde la Colonia. Así, tenemos el ejemplo de la autobiografía de los años setenta de la indígena boliviana Domitila Chungara, *Si me permiten hablar*, o el trabajo de Waman Puma de Ayala, cuya obra de más de 1000 páginas, *Primer nueva coronica y buen gobierno*, escrita en el siglo XVII al rey de España, con más de 300 dibujos a tinta, «está plagada de términos y giros del habla oral en qhichwa, de canciones y jayllis en aymara y de nociones como el 'Mundo al Revés', que derivaban de la experiencia cataclísmica de la conquista y de la colonización» (Rivera Cusicanqui 2015:176).

⁴² El término *subalterno* se refiere en general a individuos empobrecidos, racializados y al margen de los centros socioeconómicos y que son normalmente estudiados por la antropología. Es, sin embargo, problemático pese a su uso generalizado y aceptado, pues codifica al mismo tiempo una situación de inferioridad y de otredad.

Ya las décadas de 1980 y 1990 dieron un paulatino ascenso de los movimientos de reivindicación étnica entre los grupos indígenas de América Latina, cuya máxima expresión ocurrió no solo alrededor de la polémica celebración en 1992 del quinto centenario de la llegada de los europeos al continente y la consecuente entrega del Premio Nobel de la Paz ese mismo año a una indígena guatemalteca Rigoberta Menchú, sino también por el alzamiento zapatista en Chiapas poco tiempo después. El reacomodo económico provocado por las políticas neoliberales y el proceso de globalización de comienzos de los años noventa también han jugado un papel importante en este proceso, en la medida en que el Estado, al desligarse de sus obligaciones tradicionales y transferirlas al individuo o a las comunidades, ha provocado que algunos grupos hayan aprendido a negociar su identidad y cultura como corporaciones privadas o empresas no gubernamentales.

Para cerrar este capítulo, entonces, conviene hacer un poco de historia sobre la transferencia/apropiación de medios audiovisuales a comunidades indígenas y/o populares, lo cual, como ya se señaló, ha tomado mucha fuerza en los últimos tiempos en el mundo y en América Latina en particular, en parte por la accesibilidad de equipos de video para grupos sociales que antes no tenían capacidad de adquirirlos y también porque hay cada vez más comunidades indígenas⁴³ y populares que participan abiertamente en movimientos políticos a lo largo del planeta que tienen que ver con la educación y defensa de sus intereses formativos, políticos, económicos, territoriales, legales y culturales, entre otros. Aquí, un elemento importante a tomar en cuenta es el debate sobre el valor que adquieren las imágenes en su propio contexto de origen y qué tipo de discursos y sentidos se movilizan en el circuito cultural de los protagonistas y sus comunidades (Muenala 2018:49).

En cuanto al interés que existe desde la perspectiva antropológica, estos productos audiovisuales han apuntado hacia la construcción de autorrepresentaciones identitarias, lo cual no solo desafía la práctica común de la disciplina de enunciar y definir a ese «otro» cultural, sino que a la vez abre la posibilidad de *ver*, con los sentidos de los grupos normalmente estudiados, parámetros socioculturales y epistémicos particulares.⁴⁴ Dicho

⁴³ El concepto de «lo indígena» es algo difícil de establecer con precisión, pero pudiera hacerse una generalización al referirnos a aquellos grupos o individuos que reclaman un origen primigenio a su territorio y cultura, y que en diferentes momentos fueron alienados por la fuerza de sus bienes ancestrales principalmente por el colonialismo europeo. Esta postura ya contiene un fuerte elemento político (véase Wortham 2013).

⁴⁴ Con respecto a otras epistemologías o formas de entender el mundo, Rivera Cusicanqui incluso señala que «la visualización alude a una forma de memoria que

de otra forma y siguiendo a Joanne Rappaport, ahora se trataría de alcanzar una co-teorización concebida como «la producción colectiva de vehículos conceptuales que retoma tanto un cuerpo de teorías antropológicas como los conceptos desarrollados por nuestros interlocutores» (Muenala 2018:51). Lo anterior es importante, pues muchas colectividades indígenas y populares han sido tradicionalmente objetos de representación de maneras que con frecuencia se interpretan como negativas, estereotipadas y hasta dañinas para sus vidas (Ginsburg 2008:301).

El video indígena y popular ha abierto también la posibilidad de cambiar fuertemente el balance entre las asimetrías de representación normales en la práctica antropológica y que la construcción de identidades se relacione mejor con el mundo simbólico de las personas frente a la cámara. Por último, es importante hacer notar que con la práctica del video indígena, cuestiones como la dimensión de lo colectivo, los derechos de grupo y la representación comunitaria pueden tener una mayor relevancia que la idea moderna de una ciudadanía basada en el individuo y su relación personal con el Estado, sus representaciones, sus garantías y sus audiencias (Mora 2014:62).

La autorrepresentación en el documental: el cine/video «indígena» y popular

La primera experiencia que se conoce de cine hecho por indígenas ocurrió en la comunidad navajo de Pine Springs, Arizona. En el verano de 1966, Sol Worth y John Adair dotaron de cámaras, instrucción básica de producción cinematográfica y equipo de edición a miembros de esta comunidad para que produjeran sus propias películas bajo la presunción de que «los patrones particulares que ellos usaban iban a reflejar su cultura y su estilo cognitivo particular» (Worth y Adair 1972:11). El estudio fue importante pues los investigadores encontraron elementos culturales y estilos narrativos propios en el trabajo de los navajos, algo valioso en esa época de experimentación con tecnología al interior de la antropología. Entre las principales preocupaciones estaba el desarrollo de lo que se ha llamado una *semiótica de representaciones*, que también buscaba desarrollar una

condensa otros sentidos. Sin embargo, la mediación del lenguaje y la sobreinterpretación de los datos que aporta la mirada hace que los otros sentidos —el tacto, el olfato, el gusto, el movimiento, el oído— se vean disminuidos o borrados en la memoria. La descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales» (Rivera Cusicanqui 2015:23).

variante visual de la «hipótesis Sapir-Whorf», que en lo básico trataba de ver cómo las estructuras gramaticales del lenguaje hablado se relacionaban con el mundo conceptual de los sujetos de estudio (Ball y Smith 2010:309; Chalfen 1992:227).

Sin embargo, en esta experiencia se hizo evidente que el control de todo el proceso quedó en manos de los investigadores, mientras que los navajos jugaron un papel relativamente pasivo aun cuando fueran los productores de las películas.⁴⁵ Dicha interacción tuvo poco impacto entre las comunidades no occidentales del mundo e incluso entre los mismos navajos.⁴⁶ Más bien, sus mayores implicaciones se dieron entre los científicos sociales y las audiencias occidentales que valoraban la relevancia del uso de recursos audiovisuales de parte de grupos no occidentales, básicamente para sus propios intereses de estudio. Independientemente de los resultados, la mera posibilidad de que se haya dado la producción de películas por miembros de una cultura no occidental marca un hito, aunque epistemológicamente limitado, en la antropología y en la producción del cine etnográfico en general.

En las décadas siguientes, el desarrollo de nuevas tecnologías como el satélite y el video permitió a algunos investigadores apoyar exitosa y permanente el desarrollo de medios de comunicación indígena, al introducir novedosos recursos tecnológicos en comunidades en las que trabajaban. El principal acierto fue haber sabido hallar puntos de contacto entre sus intereses de investigación y las necesidades de educación, autodeterminación y resistencia cultural de las comunidades. A nivel internacional, los casos más conocidos de tales procesos desde la antropología fueron desarrollados entre grupos indígenas de Canadá, Australia y Brasil, operados a partir de plataformas previas de organización política y de experiencias en usos de otros medios de comunicación, especialmente la radio.⁴⁷

⁴⁵ Richard Chalfen, quien participó como asistente en dicho experimento, calificó esta primera interacción entre antropólogo/cineasta y nativos como una «producción coercitiva de imágenes», es decir, algo que se da cuando los científicos sociales ofrecen cámaras a las comunidades de estudio con fines puramente de investigación (Chalfen 1992:222).

⁴⁶ Resulta revelador que los materiales hechos por los navajos solamente fueron mostrados públicamente a la comunidad nuevamente en 2011, casi medio siglo después de que el experimento se llevara a cabo (Peterson 2013:30).

⁴⁷ En realidad estos casos fueron del conocimiento de la comunidad antropológica precisamente porque hubo antropólogos involucrados en tales proyectos a lo largo de su concepción y desarrollo. Sin embargo, desde esa época existen muchas otras valiosas experiencias en África, Asia y América Latina en donde comunidades locales han utilizado medios audiovisuales para la poner en marcha proyectos educativos y de desarrollo y que han contado con recursos de organismos gubernamentales, no gubernamentales, religiosos o propios.

En México, el Instituto Nacional Indigenista (INI) había captado en la década de 1970 a cineastas jóvenes preocupados por la realidad social y política del país quienes se integraron a equipos de investigadores que ya estaban influidos por posiciones revisionistas de la antropología, lo que produjo nuevas formas de involucramiento con poblaciones indígenas y populares en cuanto a la producción documental del momento.

Buscábamos hacer un cine antropológico diferente al que se hacía, un cine que no tuviera la mirada paternalista (vertical), y que sirviera para hacer conciencia, en la sociedad mexicana mestiza, de la vigencia y los valores de las culturas indígenas. Una de las primeras cosas que hicimos fue acabar con los narradores no indígenas, antropólogos o no, y procurar que en las películas fueran los mismos indígenas quienes hablaran, de manera que tuvieran un valor testimonial. Y que hablaran en sus respectivas lenguas. Hacíamos, pues, las películas para beneficio de la sociedad en general, y de las culturas indígenas en particular.⁴⁸

Éste fue un paso previo importante para que el INI se involucrara poco después en el proceso de transferencia de medios de comunicación a comunidades indígenas para que fueran estas las que produjeran sus propios materiales audiovisuales. Dicha experiencia obtuvo algunos resultados importantes en cuanto a la producción visual indígena alternativa desde los años ochenta, que ya en los noventa derivó en los Centros de Video Indígena en distintos estados del país (Flores 2005:11; Köhler 2004:393). La primera práctica de dicha transferencia a comunidades indígenas fue en 1985 y contó con la participación de mujeres artesanas de la comunidad de San Mateo del Mar, en Oaxaca, quienes produjeron tres documentales en súper 8, aunque solo uno es conocido hoy en día debido a que se logró transferir a 16 mm para su proyección y distribución. Alberto Becerril, coordinador y fotógrafo de este primer Taller de Cine Indígena indica que:

La película *La vida de una familia ikoods*, de Teófila Palafox, no es solo la primera película realizada por una artesana indígena, es una película en la cual son las mujeres quienes deciden de qué forma se utiliza el patrimonio familiar y en qué se invierte. Los hombres apoyan y las mujeres deciden. De tal suerte que Teófila decide que a las ganancias de la venta del camarón en el mercado se sumen las de la venta de una Guajolota para así poder comprar una atarraya para que el hijo pueda salir a pescar al mar. Teófila aprovecha

⁴⁸ Ponencia presentada por el cineasta Juan Francisco Urrusti el 5 de agosto de 2002 en las Jornadas de la Fábrica Audiovisual, México (Piñó 2013:175).

la cámara para comunicar que los ikoods son trabajadores en su comunidad y hacen todo por superarse. Por ello la película inicia con la hija de Teófila leyendo a Lope de Vega (Becerril 2015:43).



Equipo de mujeres ikood filmando en San Mateo del Mar, Oaxaca (1985). Foto: Alberto Becerril (cortesía).

Con una mirada más crítica que la de sus predecesores, estos proyectos de transferencia de habilidades cinematográficas utilizando medios de comunicación audiovisual que se estaban dando en varias partes del mundo rechazaron desde el principio la idea de percibir románticamente a las comunidades como entidades *tradicionales* con una identidad cultural *auténtica* ya dada. En vez de ello, se señalaba que las sociedades indígenas, como las de cualquier parte del mundo, experimentan un proceso constante de construcción de identidades a través de representaciones híbridas y, en este caso particular, con capacidad de combinar aspectos de cultura y tecnología occidental con su propio contexto cultural (Ginsburg 1989:19; Turner 1992:6). No fue sino hasta este momento que la cámara y el proceso de producción de video empezaron a ser apropiados activamente por los indígenas para sus fines, generalmente como forma de ampliar sus propuestas educativas y políticas, y para desarrollar procesos de autoconcientización (Köhler 2004).

La introducción de estos medios de comunicación en sociedades básicamente analfabetas, y el impacto en las vidas de individuos y sus comunidades donde fueron aplicados, generaron diferentes reacciones entre académicos occidentales. Algunos, de forma un tanto entusiasta, argumentaron que el mero hecho de proveer cámaras con fines de autorrepresentación indígena estaba «transformando las relaciones históricas de poder entre occidente y el 'otro' de una forma tal que permite un reencontro más igualitario donde las diferencias ya no son plasmadas dentro de una estructura jerárquica de poder» (Feitosa 1992:128). Terence Turner, por su parte y en términos similares, al hablar de la experiencia amazónica señaló que «el video se ha convertido en uno de los principales factores de cambio político y cultural entre los kayapó» (Turner 1991:70). En estas discusiones, los antropólogos involucrados en el desarrollo indígena de los medios de comunicación también percibieron no únicamente las posibilidades positivas para las luchas políticas de estos pueblos, sino también los problemas que tales medios de comunicación podrían provocar entre las mismas comunidades a partir del nuevo papel social de los videastas indígenas cuando adquirirían prestigio y poder entre su propia gente, y también control sobre parte de la negociación política entre sus comunidades y el exterior.

Otros investigadores fueron más críticos sobre las posibilidades y limitaciones de los medios audiovisuales de comunicación indígena. James Faris, por ejemplo, indicó que mientras la principal inversión de recursos, así como la audiencia final, fueran occidentales, expresiones cinematográficas de nativos tercermundistas se encontrarían situadas en lo permitido. «A pesar de la tecnología, ellos entrarán únicamente en nuestros términos, a menos que ellos nos excluyan a la fuerza [...] tal vez sería mejor dejarlos solos» (Faris 1992b:176). Con un punto de vista parecido, Felicia Hughes-Freeland (1992) agregó que muchos de los proyectos de video establecidos entre comunidades indígenas fueron respaldados, entre otras razones, por un sentimiento de culpa occidental. También hizo ver que el consumo visual en Europa y Estados Unidos de nativos emplumados y semidesnudos utilizando cámaras de video proporcionó íconos que lograron contrastar fuertemente primitivismo y modernidad, lo cual no solo estereotipaba la producción cinematográfica indígena, sino que reforzaba la imagen del *buen salvaje*. En ese sentido, Hughes-Freeland se preguntó entonces por qué los productores occidentales de cine etnográfico y sus audiencias no dirigen su interés hacia «formas más rutinarias de producción de imágenes de los países subdesarrollados [...] menos exóticas y políticamente

menos dramáticas en el corto plazo» (Hughes-Freeland 1992:224).⁴⁹ Por último, también se ha señalado que el éxito que los kayapó haciendo video han tenido para atraer la atención internacional (entre ellos al músico Sting) se debe a una visión romantizada de ellos con respecto a su «armonía» y protección del medio ambiente y por los discursos ambientalistas y ecoespirituales que se han derivado de ellos. Lo anterior sugiere que esta amplia circulación de imágenes de los kayapó no se debe tanto a su autenticidad, sino a que reflejan las preocupaciones y los intereses de quienes las alientan y consumen (véase Tomaselli 1999:109).

Aunque muchos de los razonamientos anteriores son valiosos, a veces existe el problema de que desde la academia puede ser muy fácil victimizar a los pueblos indígenas y no concebir que estos puedan tener una participación activa y no tutelada en sus propios proyectos audiovisuales. El uso efectivo del video en las luchas políticas de los kayapó en los años ochenta y noventa, por ejemplo, permitió a este grupo en un momento dado preservar su fuente fundamental de vida: la tierra. Sin una efectiva movilización política que utilizó el video para alertar a la sociedad brasileña sobre los peligros de una masiva destrucción ecológica ante la inminente construcción de una gigantesca presa en su territorio, la tierra de los kayapó habría sido sencillamente invadida o inundada.

El mero hecho de que los grupos indígenas no se apropiaran antes de recursos tecnológicos no implica que no los desearan para sus usos y consumo, o que hubieran preferido permanecer culturalmente «puros». Esto tiene que ver más con el rango de posibilidades que les permite su posición marginal en la estructura social, lo cual definitivamente ha limitado sus posibilidades de poseer y usar tecnología. En ese sentido, resulta más útil encontrar puntos de contacto entre estos diversos intereses que puedan permitir el desarrollo de proyectos unificados aunque sean concebidos desde perspectivas diferentes. La entrega de cámaras a los pueblos indígenas parece ir en esa dirección cuando la producción de videos o cine articula intereses internos con un grupo mayor de intereses más allá de la

⁴⁹ Por otra parte, durante el III Festival Internacional de Cine Etnográfico que se llevó a cabo en 1992 en la ciudad de Manchester, Inglaterra, la discusión sobre medios de comunicación indígena, algo nuevo entonces, se centró en tres puntos básicos: la cuestión de audiencia y recepción (¿para quién se producen estos videos?), la tradicional pregunta sobre autenticidad, y, finalmente, la cuestión de la *complicidad*, en el sentido de que estos proyectos estaban probablemente enraizados en una fantasía occidental de contacto con otras culturas. Durante las discusiones, la producción de video de los que se consideraban más distantes y exóticos «otros» provocó los debates más caldeados, mientras que la producción documental de pueblos indígenas menos exóticos (como los andinos) y por lo tanto menos interesantes para los especialistas, apenas si fueron tomados en cuenta (Harvey 1993:164-176).

comunidad.⁵⁰ Nuevamente, el proyecto de video de los kayapó y también el de Vídeo nas Aldeias, fundado en 1987, por ejemplo, supieron negociar de forma exitosa las diferencias al interior y al exterior para alcanzar a otras comunidades amazónicas y no amazónicas.⁵¹ Lo mismo para el caso de los indígenas zapatistas en Chiapas, quienes han contado con un apoyo extenso exterior en cuanto a la tecnificación de su sistema de comunicaciones y su producción de videos para poder proyectarse a arenas muy extensas y variadas fuera de su ámbito comunal.

Desde esta perspectiva, es importante el concepto de *mediación* utilizado por Ginsburg (1989) en la medida en que destraba la discusión de cómo representar culturas de alguna manera concebidas como estáticas y cristalinamente puras y la lleva hacia el entendimiento de procesos sociales más amplios en los que se usa de forma dinámica la tecnología audiovisual. Aquí, la dicotomía entre «modernidad» y «tradición» pierde sentido en tanto que ambas dimensiones están en una interacción constante de procesos de construcción social y de identidad étnica. En todo caso, estas «micro» experiencias alternativas de medios de comunicación pueden ofrecer nuevas formas de explicar cómo las comunidades indígenas reciben, rechazan, recrean y transforman los mensajes mediáticos masivos, a la vez que dan pistas sobre cómo tales prácticas articulan la dimensión cotidiana con la global, el ámbito privado con lo público y la esfera familiar con el poder (Schwarz y Jaramillo 1986:68; Winocur 2002:33).

Tras estas primeras experiencias y debates, el video indígena se ha ido generalizando desde los años noventa a lo largo del continente americano. Prácticas importantes en ese sentido se fueron articulando primero en países como México, Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador y Guatemala, y luego se extendieron a otras partes de la región y alcanzaron a diferentes grupos no considerados estrictamente *indígenas* pero con fuertes identidades étnicas, como los afrodescendientes y otros sectores populares. Estos procesos de alguna forma marcan nuevos puntos de partida sobre la forma en que se han hecho estos documentales de interés para la antropología, pues en muchas ocasiones desarrollan novedosos formatos y

⁵⁰ Dicha transferencia es cada vez menos una realidad, pues gracias en parte a la diáspora migratoria de indígenas y sus nuevas posibilidades económicas en un mundo altamente globalizado, estos arman con mayor frecuencia sus propios proyectos sin el apoyo de agentes externos.

⁵¹ Esto fue particularmente notorio cuando distintos jefes kayapó hicieron llegar a través del video sus planteamientos y mensajes de paz a otras comunidades con las que guardaban algún parentesco étnico y con las que existían ciertas rivalidades (véase además Carelli et al. 2016).

narrativas que quizás no han sido del todo apreciados por la audiencia tradicional/occidentalizada alrededor del mundo, pero que parecen ir ganando cada vez más espacio y profesionalismo técnico y conceptual.

Pese a ello, las complejas dinámicas políticas internacionales de los pueblos indígenas y su representación en materiales audiovisuales aún no llegan a ocupar una atención suficiente dentro de los grandes festivales del documental en general ni en el espacio de los estudios antropológicos (Wilson y Stewart 2008:21). Hasta ahora, los foros principales para la difusión de estas producciones indígenas han quedado mayoritariamente restringidos a festivales dedicados a ellas, los espacios comunales, ONG, o al interior de la academia. Estas formas de autorrepresentación siempre conllevan las preguntas de si se producen para ser consumidas dentro o fuera del grupo; qué es lo comunicable hacia afuera y qué se preserva; y cómo enfrentarse con cuestiones como la propiedad intelectual, la autoría colectiva o la sostenibilidad. Sin dejar de tomar en cuenta lo anterior, sin embargo, lo importante aquí es poder ubicar que tales propuestas alternativas pueden articularse debido a que la vida colectiva y su memoria histórica proporcionan un marco de comprensión igualmente alternativo que muchas veces desafía los códigos naturalizados de narrativas cinematográficas (Mora 2014:73; Shohat y Stam 2002:324).

En esta codificación alternativa existe lo que se ha llamado por los estudiosos de la semiótica como algo «aberrante», pues de alguna manera subvierte los significados dominantes y reelaboran mensajes no-dominantes o claramente contrarios a los discursos hegemónicos. Sin embargo, también puede ocurrir que significados dominantes queden inscritos en una codificación subalterna alternativa (véase Tomaselli 1999:72; Schiwy 2009). En ese sentido, conviene no pasar por alto también los riesgos que supone la concepción de «la comunidad» como algo homogéneo, definido territorialmente y sin sus propias contradicciones internas, pues con frecuencia son muchos los intereses que operan en el mismo espacio socio-cultural, por lo que las expresiones que nos llegan de «video indígena» bien podría tratarse de la visión de un solo grupo de entre varios dentro de los esfuerzos de representación y de la lucha política comunal. Como señala el antropólogo visual kichwa Yauri Muenala al analizar la producción indígena de Runacinema en Ecuador:

...al interno del grupo se hacen presentes las distancias generacionales y las diferencias en cuanto género y posicionamientos críticos, lo cual ha llevado a construir estrategias de producción basadas no solo en alianzas dadas por

su pertenencia étnica, sino por el grado de confianza y afinidad establecidos entre sujetos pertenecientes a diferentes circuitos culturales (Y. Muenala, 2018: 109).

Por otro lado, un problema endémico con respecto al video indígena es la dificultad de que tales proyectos se mantengan a flote por periodos sostenidos dados los costos de producción y relativa escasa distribución en general de los materiales. Mi propia experiencia ha mostrado que muchos jóvenes indígenas empiezan participando entusiastamente como videastas en proyectos de su comunidad, pero al hacerse más adultos y adquirir otros compromisos (como edificar su propia familia y hogar), abandonan tales prácticas de documentar los acontecimientos alrededor de su medio cultural para buscar otras formas de manutención que ocuparán la mayor parte de su tiempo. En relación con lo anterior, también se encuentran las cambiantes prioridades de las instituciones u organismos que han apoyado financieramente estos proyectos, que no siempre los sostienen a largo plazo. Aun así, también es cierto que existen proyectos de larga duración con varios años de trabajo ininterrumpido y cuya profesionalización se ha hecho evidente. Tal es el caso de los proyectos Ojo de Agua Comunicación y Radio Tamix en México; Video nas Aldeias en Brasil; Runacinema en Ecuador; o el Centro de Formación y Realización Cinematográfica y su vertiente la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (véanse Carelli et al. 2016; Muenala 2018; Cyr 2017; Salazar y Córdova 2008; Zamorano 2017).

Claramente, el interés por la producción audiovisual indígena se articula bien desde las corrientes posmodernas de la antropología, particularmente aquellas que son críticas de las formas de representación en las que resulta más evidente el peso del colonialismo y de la modernidad occidental. Asimismo, esta problemática se asocia también con movimientos políticos, legales y teóricos más amplios que se han dado a nivel global y en los que se demanda el reconocimiento de formas específicas de prácticas indígenas basadas en entendimientos culturales y étnicos propios. Ejemplo de ello son la normativa del Artículo 169 de la OIT, la declaración de la ONU sobre derechos indígenas y la articulación de movimientos panindígenas transnacionales. Y es que ya no es posible sostener la «comunidad imaginada» generada desde la construcción nacional en la modernidad (con una ciudadanía normativa y hegemónica, que a la vez excluye en el mismo espacio a otros grupos que no son considerados ciudadanos plenos) como un sitio de coherencia unitaria en cuanto a la identificación y representación, sino que hoy

es un espacio más ambivalente, híbrido y contestado (Castro-Gómez 1993). Al respecto, se afirma que:

El centro —la nación— siempre es diferente cuando se mira desde los márgenes y encontrar el margen en la médula del centro involucra la evocación de una todavía mayor diferencia que desafía el estatus trascendental de lo nacional mientras revela también los meros límites de la modernidad y sus justificaciones neocoloniales. Como señala Bhabha en su introducción a *Nation and Narration*, la dimensión transnacional del Estado-nación se puede ver cuando los márgenes de la nación desplazan al centro (y) los pueblos de la periferia regresan a reescribir la historia y la ficción de la metrópolis (López 1993:151).

Todo lo anterior ha facilitado la irrupción de este tipo de materiales documentales que se incrustan en procesos de autonomía, preservación cultural, derechos propios y de propiedad intelectual, soberanía y defensa de recursos y territorio, lo cual inevitablemente los enfrenta en distintos niveles con modelos hegemónicos de producción y reproducción ideológica y política. Entonces, la necesidad de descolonizar la imagen del documental es muchas veces un aspecto primordial de estas producciones que involucra modos propios de ver, textualizar y transmitir sus productos a la par que se replantean nuevas formas de ciudadanía nacional y/o global (Zamorano 2017; Schiwiy 2009). Como señala Beattie, la necesidad de dicha descolonización en la textualidad audiovisual «muestra, por un lado, el hecho de que el documental ha sido implicado con las prácticas históricas, políticas y culturales del colonialismo y, por el otro lado, la forma en que los documentales indígenas desafían los contenidos y convenciones del documental y la televisión» (Beattie 2004:82).

En esa misma línea, habría que prestarle mayor atención también a otras formas de representación y difusión, como las plataformas que se han ido estableciendo alrededor del campo digital. En lugares como Youtube se puede ver una amplia gama de producciones audiovisuales indígenas de diferentes calidades con amplia circulación global, nuevos públicos y que claramente muestran antiguas e inéditas formas identitarias de ser indígena gracias a las novedosas influencias ejercidas por nuevos flujos de capital, los medios de comunicación masiva, el internet y el fenómeno de las migraciones internacionales. En cierto sentido, muchas de estas producciones funcionan como los antiguos videos caseros cuya audiencia quedaba en familia o con allegados de la comunidad, pero ahora la familia puede entenderse como más

extensa y pertinente a todo un grupo sociocultural.⁵² Ciertamente, estos productos contemporáneos e interculturales como el rap indígena, propuestas arquitectónicas y estéticas propias, o experiencias transnacionales en general e, incluso, videoficciones para mercados locales,⁵³ han permanecido grandemente fuera del radar de los investigadores sociales. En algunos casos, tales producciones incluso desafían cierto *correctismo político* con el que en ocasiones se ha concebido al video indígena, al reproducir no solo estereotipos dominantes sino situaciones de violencia, machismo, narcotráfico o alcoholismo, por mencionar algunos.

Mucho de lo que se opina del video indígena pudiera trasladarse a otros grupos sociales que no se ubican ni en la academia ni en el estrato socioeconómico de la gran mayoría de investigadores sociales, como el mencionado video de comunidades afrodescendientes en varios países de América Latina o el popular/indígena en zonas urbanas, de lo cual hay importantes producciones independientes que valdría la pena profundizar y teorizar más desde la academia. Un elemento clave para estos desarrollos ha sido el acceso generalizado de procesos de digitalización que se ha venido dando a partir de los años noventa junto con lo que se ha llamado «social media». Esto ha dado pie a hablar de una democratización de los espacios de representación y la emergencia cada vez con mayor fuerza de ciudadanos globales más allá del espacio de las élites y que proyectan sus ejercicios de autoidentidad dentro de audiencias transnacionales y de manera instantánea. En estas nuevas áreas existen elementos que pudieran estar cambiando las reglas del juego, por ejemplo, la conectividad entre grupos diversos que se habían mantenido separados por decisión de la cultura hegemónica, lo cual brinda una posibilidad de interacción por medio de comentarios, foros de discusión y aprendizaje de manera virtual y global.

Sin embargo, se ha cuestionado igualmente la legitimidad de estas formas emergentes de representación, ya que intervienen factores como una frecuente manipulación de las imágenes y formas diferentes a las convenciones narrativas hasta hace poco aceptadas para un documental. En

⁵² Estas formas de apropiación indígena revelan patrones diferentes no solo a nivel de construcción textual, sino de consumo. Como señala Vincent Carelli: «En las aldeas, las películas no se miran de la misma forma en que nosotros lo hacemos, ahí se comenta, se habla, se ríe; no es simplemente una sala negra. Otra cosa muy interesante era que con las proyecciones se creaba una particular situación de colectividad; podíamos estar todos reunidos a cielo abierto mirando películas, hablando entre nosotros. Teníamos la posibilidad de crear un nuevo espacio de comunicación y reflexión» (Carelli et al. 2016:14).

⁵³ En el apartado de etnoficción del Capítulo II se analizan un poco más dichas producciones comerciales indígenas.

ese sentido se menciona que las nuevas formas de concepción, representación y estética audiovisual pueden significar un desafío a la idea misma del documental tradicional en su reclamo de que reproduce «lo real». Existe, entonces, un cierto temor de que las posibilidades digitales y la muy individualizada producción y distribución a través de las redes sociales vayan erosionando los controles de calidad representados por instituciones culturales y de los medios de comunicación, particularmente porque resulta difícil establecer el nivel de veracidad de la información presentada (véase Bondebjerg 2014:252).

No obstante lo anterior, estas nuevas tendencias, lejos de invalidar el trabajo idealmente más riguroso del antropólogo documentalista, más bien pueden ofrecer nuevas herramientas para que otras formas de representación le permitan percibir desde otros ángulos las vidas de los sujetos que los elaboran (véase Ball y Smith 2010:312, 313). Más allá de ser un sistema que desplace al tradicional, lo más seguro es que estas tecnologías irán fusionando plataformas y experiencias que se interconectan de maneras más complejas en un mundo mayormente globalizado e interactivo.

Conclusiones

Mediante un enfoque más holístico que se refiera a ejercicios cooperativos entre sujetos de estudio y antropólogos, existe la posibilidad de combinar elementos provenientes de experiencias dominantes con las de los sectores ubicados en una posición socioeconómica más marginal. El texto audiovisual en la actualidad tiene la enorme propiedad de que puede ser codificado y decodificado casi por cualquier individuo o grupo social y por lo tanto ser producido y consumido por grupos subalternizados y no solo dominantes. Entendidos como productos históricos, estas experiencias de producción audiovisual compartida parecen reflejar lo que David MacDougall considera es un incremento hacia tendencias que buscan «una construcción dialógica y polifónica en etnografía» (MacDougall 1994:27). En décadas recientes, varias de estas líneas de pensamiento se han integrado en lo que se denomina *estudios culturales*, que constituyen un cuerpo más o menos coherente que combina cierta metodología marxista con el psicoanálisis, la antropología, el feminismo y la deconstrucción. El contexto histórico en el que se han desarrollado los estudios culturales se da en los procesos de poscolonización, por un lado, y el

«multiculturalismo» al interior de los países industrializados, por el otro (Pieterse 1992:225; Shohat y Stam 2002).

Estas «aperturas» han logrado, sin duda, cambios de percepción en la antropología en general y en la antropología visual en particular, al hacer posible concebir diferentes vías de interacción con los sujetos de estudio en el campo y formas más experimentales de hacer etnografía. Tales movimientos, entonces, han facilitado el cuestionamiento y a veces la superación de un pensamiento antropológico binario bien establecido que tiende a dividir las sociedades en categorías como primitivo/civilizado, tradicional/moderno, lo propio/el otro, observado/observador, etc. Es así como la producción de textos antropológicos mediante el uso de cámaras por cuenta de los sujetos antropológicos se puede ver como una oportunidad de desafiar tales dicotomías (Harvey 1993:167; Russell 1999:19).

Además, existen cambios en el enfoque de los antropólogos de hoy que se alejan cada vez más de la abstracción de «culturas» específicas para centrarse en temas de experiencia social e identidad en un mundo globalizado, híbrido y poscolonial (MacDougall 2001:15; Shohat y Stam 2002).⁵⁴ Asimismo, en esta dinámica es importante abandonar la idea de la imposición difusionista que va del centro a la periferia y ver que, en el proceso, los grupos subalternos no solo han elaborado a lo largo de la historia sus propias propuestas de representación, sino que también han reelaborado de manera activa los mensajes visuales a los que se han encontrado expuestos (véase Poole 1997:7; Pratt 1992:7).

A la luz de estas consideraciones, sin embargo, la cualidad de la antropología de ser «compartida» o en «colaboración» depende más de la capacidad de los proyectos para establecer un terreno común donde quienes estén involucrados puedan desarrollar diferentes tipos de intereses y negociarlos, combinarlos y materializarlos de forma colectiva. En otras palabras, el éxito o fracaso de tales experiencias compartidas tiene más que ver con la capacidad de articular procesos significativos y resultados claros para todos los participantes. Usando las palabras de Clifford Geertz, en vez de pensar en proyectos que busquen reglas o lineamientos fijos, tales experiencias deberían ser «interpretativas en búsqueda de significado» (citado en Kuper 1996:541) y, más allá de eso, yo agregaría, en busca de acción política. En síntesis, deberían ser proyectos enfocados a desarrollar una práctica antropológica con resultados y beneficiarios múltiples donde varios programas puedan integrarse en el mismo proceso colectivo.

⁵⁴ Otro referente obligado sería Néstor García Canclini (1989).

Experiencias alternativas de transferencia de medios en el Tercer Mundo pueden ofrecer un marco para explorar las diferentes estructuras de propiedad, producción, distribución y consumo de los medios de comunicación. También pueden encontrar nuevas formas para entender cómo las comunidades indígenas reciben, rechazan y transforman estos mensajes mediados por la tecnología de comunicación masiva (Schwarz y Jaramillo 1986:68). En este contexto, las imágenes producidas por grupos indígenas y/o populares, aunque también conlleven limitaciones y estereotipos, son normalmente de un orden diferente a las de los grupos dominantes debido a que por la posición ocupada en la historia de dominación social pueden tener diferente peso y significado, y proponer contraverdades o contranarrativas a las ofrecidas desde posiciones con más poder de representación. Dichas representaciones, sin embargo, deben luchar a su vez frente a los estereotipos hegemónicos que se han convertido en normalidad en el imaginario colectivo de la sociedad dominante. Y es que como cualquier estereotipo, estos se basan en la simplificación y generalización, o en la negación de la individualidad; y aunque no tengan una base real, sus consecuencias sociales son reales, ya que el poder tiene la fuerza de convertirlos en discursos «verdaderos» (Pieterse 1992:10, 11; Hall 1997:49; Shohat y Stam 2002:251).

Sin embargo, construyendo sobre puntos de partida contrahegemónicos, es posible imaginar nuevas formas de colaborar con grupos subalternizados en proyectos compartidos desde una perspectiva más horizontal. Estos esfuerzos colaboradores deberían de ser lo más transparentes posible sobre qué es lo que cada participante está tratando de ganar y, sobre este acuerdo, diseñar y negociar los mecanismos y productos de todo el proceso de producción. Un mejor entendimiento del «punto de vista del nativo» basado en tal colaboración puede llevar a un compromiso más profundo para crear productos compartidos con una circulación y consumo más equilibrados. A través de compartir de forma más responsable el conocimiento etnográfico con las comunidades, los antropólogos visuales pudieran estar en una mejor posición para responder a la «cuestión teórica constantemente discutida en los experimentos de comunicación alternativa: la relación entre la acción y la representación» (Reyes 1986:207).

Ahora bien, la producción audiovisual en colaboración es un ejercicio complejo que no está libre de riesgos y contradicciones. Contextos existenciales, económicos y políticos diferentes inevitablemente significan expectativas distintas de cada participante acerca del proyecto en conjunto.

Estos desacuerdos —inevitables en cualquier acción intercultural— provienen de la forma en que las identidades y las necesidades de los participantes se han desarrollado en la esfera de las asimetrías del poder. En ese sentido, y como bien lo señalan Shohat y Stam, «no es simplemente cuestión de comunicarse a través de barreras, sino de distinguir las fuerzas que generan esas barreras en primer lugar» (2002:328). Así, pese a las buenas intenciones, la construcción colectiva de un texto con características multivocales con facilidad puede terminar enmascarando formas nuevas y complejas de apropiación cultural donde las intenciones de «compartir» sean solo una ilusión. Tal y como indica David MacDougall: «la inclusión de narrativas indígenas siempre genera la pregunta de si el filme está presentando afirmaciones indígenas o está meramente absorbiendo un mecanismo más dentro de sus propias estrategias narrativas» (MacDougall 1994:29). Asimismo, existe la posibilidad de que la producción filmica por su método y sus convenciones narrativas esté de entrada imponiendo patrones culturales ajenos a las comunidades en las que se está realizando la producción visual (Faris 1992a:256-257; Nolasco 1991:45).

Claramente, una coincidencia de metas políticas y simpatía con los sujetos generalmente propiciará una apertura mayor en términos de colaboración de las comunidades en un proyecto compartido, sobre todo debido a que fuerzas internas y externas pueden seducir a los sujetos antropológicos a desarrollar sus propias estrategias políticas por medio del poder de representación que ellos suponen que posee el antropólogo. Sin embargo, los intereses que operan en una determinada área son invariablemente mucho más complejos de lo que puede advertirse en una primera impresión y no se debe perder de vista que este enfoque parcial inevitablemente podría aminorar o minar otras voces comunales que también estén interviniendo en la misma esfera social (véase Le Bot 1995; Nordstrom 1995; Stoll 1999).

Posiblemente, lo que está en juego en cualquier encuentro antropológico que busca procesos «compartidos» (y por extensión, prácticas «políticas» o «aplicadas») es la forma en que se establece el poder para actuar y proponer y cómo se distribuyen los resultados entre los diferentes participantes. Estos dilemas no se resuelven fácilmente. Como afirma John Gledhill, en vez de un contrato entre individuos, «el trabajo antropológico se encuentra inmerso en estructuras académicas de poder que tienen configuraciones diferenciadas al interior de países particulares, pero a su vez también se encuentran en estructuras mayores de poder a nivel nacional e internacional» (Gledhill 1994:210). Sin embargo, en la esfera pública en la

que operan tanto antropólogos como los sujetos de estudio, la producción en colaboración de imágenes puede constituir una relación constructiva y de mutuo empoderamiento en la que se apoye y aliente a cada individuo para la edificación de su propia identidad por medio de acciones colectivas concretas. Como afirmara hace varias décadas Paulo Freire (1985), la investigación debe ser un involucramiento, no una invasión.

Capítulo II. Estilos narrativos en el documental antropológico

En este capítulo se discutirá, desde una perspectiva antropológica, la estructura narrativa en el documental, lo que implica adentrarse en algunos debates sobre sus convenciones textuales. Las narrativas son los diferentes formatos que utilizamos para la organización de la información de manera inteligible que se presenta en un documental. A través de ellos se trata de que las experiencias registradas puedan ser mediadas y compartidas a otros. Dado que los documentales recuentan experiencias y eventos centrados en comunidades y que las historias que se transmiten son del interés tanto de las personas que las vivieron como del investigador y sus audiencias, estas son invariablemente el producto de complejos procesos sociales (Cortazzi 2010:384).

Siguiendo a autores como Barbash y Taylor (1997); Nichols (2001), Rabiger (1998), Barsam (1992), Ardèvol (2006) y Prieto (2004), se podría mencionar que cada documental se enmarca dentro de uno o varios estilos o formatos, por lo que siempre existe la dificultad o el riesgo de encasillar cada caso dentro de una determinada propuesta narrativa, cuando en realidad otras pudieran también estar conformándolo. Es importante señalar también que en la mayoría de los casos cada formato narrativo que se presenta a continuación ha existido de alguna manera desde los inicios del cine de no ficción.

Los diferentes estilos en el documental tienen que ver con dónde se pone el énfasis: si es en los sujetos filmados o en el realizador, y cuáles estructuras narrativas y técnicas transmiten mejor a la audiencia la problemática tratada y/o la propuesta teórica. Asimismo, el poder de las diferentes narrativas también reside en el aura de autenticidad que le pueden dar a nuestras producciones, al hacer ver eventos culturalmente distantes como

familiares gracias a convenciones cinematográficas que pueden imprimir nociones de realismo más acabadas o aceptadas. Es decir, dichos arreglos normalmente funcionan mejor porque los públicos meta ya han tenido un aprendizaje previo a marcos similares para organizar ideas, lo que facilita la transmisión de mensajes. Aquí, entonces, no se trata de entender las narrativas como una evolución progresiva donde se ha ido perfeccionando un lenguaje cinematográfico, sino más bien, a decir de Nichols, hay que ver estas propuestas básicas como «luchas por el poder y la autoridad dentro del propio campo de batalla histórico» (Nichols 1997:67).¹

En síntesis, los elementos que entran en juego en el documental y sus diferentes estilos se podrían reducir a: 1) la credibilidad narrativa y 2) dónde o en quién se deposita la autoridad dentro los discursos manejados en los procesos de representación.

Hay que tomar en cuenta que la narrativa general que encuadra un documental contiene a la vez otras micronarrativas provenientes de las personas colocadas enfrente de la cámara, por lo que existen dilemas éticos alrededor de cómo se cuenta el relato y cómo los participantes son representados y/o acreditados en procesos que no pueden ser sino de coautoría (Cortazzi 2010:387). Por otra parte, las historias de la gente en el campo son ejercicios de memoria y no hay recuerdos posibles si estos no se enmarcan dentro de los contextos sociales que les dan coherencia (a la vez que dan sentido a la misma identidad de los entrevistados). En todo caso, no hay que pensar que el recuento del investigador es necesariamente mejor que el de la gente en el campo, sino simplemente uno que se adapta mejor a las necesidades de su medio cultural. En el ejercicio de traducción cultural, entonces, es un reto para el investigador tratar de preservar hasta donde sea posible este rejuego de entendimientos en contextos específicos y dentro de sus propios marcos de referencia socioculturales, históricos y académicos. Como señala Ken Plummer:

...las historias de vida y los «recuerdos» que vienen con ellas siempre tienen una estructura política latente: la gente cuenta sus historias —o no las cuenta— en condiciones que no son de su entera elaboración al interior de

¹ Además, como indica Carmen Guarini, «El observador-cineasta es puesto ante el hecho de que las personas y los procesos que filma constituyen 'puestas en escena' que cada grupo ofrece, y sobre las cuales esos mismos grupos ejercen un control que varía en relación con la presencia del tipo de observador y su grado de inserción en dicha realidad» (Guarini 2005:164).

un circuito de poder. Algunas personas pueden elaborar largos y detallados relatos: otras son silenciadas. Algunas son siempre oídas, otras nunca. El entendimiento sobre las formas en las que la gente viene a contar sus relatos —y lo que dicen y lo que no pueden decir e incluso cómo decirlo— debe ser visto como una parte importante del proyecto etnográfico (Plummer 2010:402).

En los siguientes apartados se hará mención de las características principales de estos estilos narrativos en el documental que son relevantes para la antropología. Se trata aquí de ofrecer algunos ejemplos de su concepción y concreción a la vez que se les ubica dentro de algunos de los planteamientos teóricos-metodológicos detrás de ellos. La idea, al mismo tiempo, es mostrar algunas de las posibilidades entre la diversidad narrativa existente en el documental para que el lector pueda tomarlas en cuenta dentro de su propia producción fílmica y quizá plantearse estrategias narrativas que desconocía o reconfigurar otras con el fin de mejorar sus relatos resultantes del encuentro intercultural.

Expositivo o explicativo

En este tipo de documental, como su nombre lo indica, se «expone» un punto de vista sobre el tema, en donde las imágenes y sobre todo la pista de audio ilustran una situación que de antemano se ha investigado y de la que normalmente ya se tiene una opinión previa a la producción. Aquí se tiende a tener una narrativa directa explicando las imágenes ya sea con un presentador a cuadro o en voz en *off*, lo que recuerda los noticieros o reportajes televisivos. Entonces, la pista de audio generalmente da a conocer un texto que tiene preeminencia narrativa sobre las imágenes y poco espacio a interpretaciones diversas. Esto significa que, aunque el documento audiovisual contenga entrevistas, estas estarán subordinadas a la argumentación mayor de la producción. Los entrevistados, entonces, no entran para demostrar un aspecto del material, sino más bien para reforzar la efectividad de la argumentación. Por su carácter normalmente unívoco, este tipo de documental es considerado como didáctico y en algunos casos hasta propagandístico. Para lo anterior se requiere la presentación de mundos *lógicos* que conecten causas y efectos en coherencia con los eventos filmados. Un claro ejemplo del uso del formato expositivo en documentales antropológicos lo constituyen las filmaciones en Bali y Papúa de Margaret Mead y George Bateson en la década de 1930 (aunque

su formato como documental con voz en *off* no se realizó hasta los años setenta), que explican el desarrollo de la personalidad individual en el ambiente del pueblo estudiado. En estos trabajos, la voz superpuesta de la antropóloga nos explica las características psicosociales que generan cierta tipología de comportamiento cultural propio.

John Grierson, el realizador británico que popularizó el término «documental» y desarrolló su actividad cinematográfica en la primera mitad del siglo xx, se inclinaba por este tipo de narrativa y la asumía como herramienta educativa y como forma de elevar la moral social de un público amplio durante la Depresión de 1929 o en los momentos previos a la Segunda Guerra Mundial. Para él, el cine era un «púlpito» y urgía a los documentalistas para que se volvieran «propagandistas» de temas sociales al servicio de la cultura nacional (Barbash y Taylor 1997:18).² El mismo Grierson escribió que «nuestra teoría se ha relacionado, desde el principio, a las necesidades de los gobiernos y las personas. Por un lado, nosotros queríamos encontrar los patrones de los procesos sociales; por el otro, los gobiernos querían que esos patrones fueran encontrados y descritos e iluminados y presentados» (Grierson 1946/2013:32). Como señala Paul Swan, «Grierson fue empujado a tomar en cuenta la creencia de Lenin en el 'poder del film para la propaganda ideológica'. La gran innovación de Grierson fue la de adaptar este dictado revolucionario para los propósitos de la democracia social» (Dancyger 2011:45).

Más adelante, los modelos de formación de masas, apoyándose en el documental, sirvieron para los propósitos propagandísticos de grupos sociales enfrentados militarmente como en la Segunda Guerra Mundial, en la Guerra Civil española o durante la batalla ideológica que significó la Guerra Fría entre el socialismo encabezado por la Unión Soviética, por un lado, y el mundo capitalista con Estados Unidos y Europa por el otro. Aquí destaca, por ejemplo, la figura de la alemana Leni Riefenstahl, la directora de cine más conocida de la era hitleriana, con filmaciones como *Olympia I y II* (1938) y *Triunfo de la Voluntad* (1934). Aunque en estas producciones la voz en *off* no fue la predominante, sí lo fue el absoluto control del discurso manejado por las imágenes dentro del marco referencial fascista. A través de estos magníficos trabajos en términos de estética y construcción

² En el nivel técnico, hay que tomar en cuenta también que en la primera mitad del siglo xx era muy difícil sincronizar el sonido con la imagen, por lo que resultaba más fácil montar una narración de locutor, música o sonidos con efectos especiales sobre el material filmado, que utilizar entrevistas directas. La pista de audio era un trabajo particularmente arduo que se hacía en el estudio con bastante independencia de la filmación.

narrativa, Riefenstahl se ganó un lugar como una de las mejores documentalistas de todos los tiempos, en especial por su gran capacidad para combinar magistralmente las demandas propagandísticas del régimen nazi y sus propias necesidades de creación artística.

El documental expositivo, entonces, tiende a dejar más en claro los posicionamientos ideológicos del autor o de sus circunstancias. Esta forma de construir narrativas sigue siendo dominante en gran parte de la producción documental de la actualidad, aunque desde la antropología se plantean discusiones y retos teórico-metodológicos importantes. Uno de los problemas medulares es que tales documentales privilegian un formato en el que la opinión de los sujetos filmados es en última instancia secundaria y, como se mencionó, solo sirve para ilustrar un planteamiento previo. Aquí, los personajes o las voces de los *otros* se dan en un marco referencial que no pueden controlar y con frecuencia no alcanzan a comprender. Las entrevistas generalmente se estructuran como discursos jerárquicos que se derivan de una distribución altamente desigual del poder y pueden parecer ejercicios confesionarios para quienes son interrogados. Por esta razón, tal forma de estructura documental con una voz *autorizada* también ha sido calificada hasta de «colonial» (Nichols 1997:19, 82).

El formato expositivo recuerda a la mayoría de textos antropológicos (escritos y no escritos) que tradicionalmente se han estructurado como monólogos socioculturales. Es decir, en general han sido construcciones discursivas sobre el llamado «otro» antropológico que se han producido, distribuido y consumido en la esfera de grupos dominantes de extracción social y cultural occidentalizada y de clase media, que mantienen en la mayoría de los casos diferencias socioeconómicas y culturales sustanciales con los sujetos representados. Por lo mismo, una de las ventajas de tal dispositivo narrativo es que los públicos están acostumbrados a «leer» bajo estos parámetros y por lo tanto las explicaciones y reflexiones generadas tienden a ser más claras y directas al tiempo que representan un menor esfuerzo de interpretación.

La gran mayoría de los documentales nacionales e internacionales que se transmiten por televisión, como los de la BBC, National Geographic, History Channel, Discovery o como los que han sido producidos en nuestro contexto, como en TV-UNAM o centros de investigación social, pertenecen también en gran medida a este género. Claramente, las compañías televisoras o los centros educativos suelen ser instituciones de autoridad en sí mismas. En ese sentido, su poder de representación emana, al igual que la mayoría de los textos antropológicos, de sus conexiones y

convenciones aceptadas y regidas por fuerzas hegemónicas mayores. En relación lo anterior, Nichols señala que:

El conocimiento en el documental expositivo suele ser epistemológico en el sentido que le da Foucault: esas formas de certeza interpersonal que están en conformidad con las categorías y conceptos de certeza que se aceptan como reconocidos o ciertos en un tiempo y lugar específicos, o con una ideología dominante del sentido común como la que sostienen nuestros propios discursos de sobriedad. Lo que contribuye cada texto a esta reserva de conocimiento es nuevo contenido, un nuevo campo de atención al que se pueden aplicar conceptos y categorías familiares. Esta es la gran valía del modo expositivo, ya que se puede abordar un tema dentro de un marco de referencia que no hace falta cuestionar sino que simplemente se da por sentado (Nichols 1997:69).

En la posguerra se observó un renovado esfuerzo modernizador, desarrollista y transformador alrededor del mundo, lo cual quedó reflejado en las producciones documentales que de alguna manera hicieron eco de los planteamientos educativos y de solución de problemas nacionales concretos expresados por documentalistas como Grierson. Este incluso llegó a criticar a Robert Flaherty por preocuparse en registrar lo primitivo en localidades distantes y no las demandas de los pueblos occidentales del momento:

He dicho que Flaherty fue inocente. Demasiado inocente. Su revuelta fue no solo en contra de lo sintético de Hollywood; también hubo al mismo tiempo una revuelta más peligrosa: en contra de los meros términos de nuestra civilización actual y presente. Los temas escogidos por Flaherty fueron significativos. Fue el hombre primitivo en Labrador o el hombre primitivo en Samoa o el hombre primitivo en las Islas Arán, o el hombre primitivo en la industria, o el hombre primitivo en la persona que significaba la juventud romántica o que domaba elefantes en India. Flaherty estaría conmocionado una y otra vez al oírme diciendo esto, porque habría sostenido, con su usual gran distinción, que las bellezas que ellos encarnan son bellezas de tiempos dorados y por lo tanto clásicas. Yo solo señalo que su gente y sus temas son notablemente distantes de aquellos que preocupan a las mentes de la humanidad hoy en día, y si no fueran tan notablemente distantes Flaherty las habría hecho así (Grierson 2013:32).

Bajo patrones similares, tenemos los intentos de integración nacional en los procesos de construcción de Estados nacionales que buscaban *modernizar* a sus diversas poblaciones en el llamado Tercer Mundo y de esta

manera centralizar mejor el poder a la vez que se intentaba corregir algunas desigualdades sociales históricas en sus territorios. Una clara muestra de ello lo podemos ver en los esfuerzos del Instituto Nacional Indigenista (INI) de México por incorporar el mundo indígena dentro del imaginario mestizo nacional y su estructura productiva. El documental *Todos somos mexicanos* (1958) de José Arenas, el primero del INI, encapsula de manera fehaciente tal propósito de construcción nacional que busca llevar de la mano al indio hacia la modernidad, mientras que señala los peligros inherentes a continuar con una tradición no aprobada por el Estado (en este material la tradición comunal, percibida como negativa, está focalizada en la figura del *brujo* local que resiste al avance de la modernidad manifestada en los servicios de salud estatales, la educación oficial, etc.). Como buen ejemplo de documental expositivo, éste *explica* desde la autoridad de expertos mestizos la situación de miseria de las comunidades indígenas del país como un problema de aislamiento social y atraso cultural.

Otro ejemplo, aunque de signo político contrario pero igualmente bajo una óptica modernizante y propagandística sería el documental *La hora de los hornos* (1968), de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, que utiliza un collage de imágenes para denunciar con voz en *off* la desigualdad social en América Latina y llega a abogar por el uso de las armas para derrocar regímenes capitalistas en el continente (este material termina con una prolongada imagen fija del rostro del Che Guevara recién ejecutado en Bolivia).³

Una vez señalado lo anterior, también hay que enfatizar que el uso de comentarios o con voz superpuesta no significa que se trate necesariamente de una práctica no deseada, pues en una producción documental suelen existir situaciones que se necesitan aclarar en cortos espacios de tiempo, y sería muy difícil hacerlo de otra manera. *El planteamiento aquí presentado busca mostrar los riesgos que existen en cuanto al lugar de su enunciación textual donde la autoridad y el poder de representación de las producciones documentales recaen casi exclusivamente en el director y sus intereses asociados.* Un buen balance entre la voz del narrador y las opiniones de los sujetos entrevistados que añadan y no solo ilustren las intenciones del realizador puede ayudar a resolver algunas de las dificultades narrativas y epistemológicas anteriormente mencionadas.

³ Es importante mencionar que Fernando Solanas antes de este documental trabajó en la producción de anuncios comerciales para el cine y la televisión, espacio en el que adquirió pautas narrativas que luego trasladó hacia el pensamiento de izquierda y peronista argentino.

Al optar por este formato explicativo habrá que tomar en cuenta también que los documentales guiados por la voz del narrador normalmente *envejecen* más pronto que los materiales que no la tienen, pues las opiniones se dan en formas y contextos históricos particulares y por lo tanto están marcadas por una temporalidad dada de la cual es difícil escapar.

Cinéma vérité y cine directo

Como reacción al estilo documental hecho en función de lo didáctico o propagandístico, surgieron en la posguerra propuestas que miraban a un nuevo realismo, en el que se exploraba y utilizaba al cine para sus propios fines y donde las estrategias estéticas o narrativas habrían de tener una mayor relevancia. Particularmente importante en este movimiento fue el ceder parte del «control» de la producción y narración —y, por lo tanto, la autoridad textual— a los participantes frente a la cámara. A diferencia del formato explicativo anterior, estos estilos introducen una sensación de parcialidad, presencia *situada* y de conocimiento *local* que se desarrolla de la interacción evidente entre el realizador y los personajes (Nichols 1997:79). En muchos casos, el acto mismo de filmar se convierte más que en un registro de actividades humanas, en un proceso paulatino de revelación cultural. Por lo tanto y de forma parecida a la experiencia antropológica convencional, no siempre se sabe a dónde nos va a llevar esta práctica en términos de las interacciones en el campo ni cuál será el producto final de la investigación.

Las primeras manifestaciones evidentes de estas nuevas propuestas se pueden encontrar a mediados de la década de 1940 en el movimiento cinematográfico conocido como neorrealismo italiano, que aunque se trataba de producciones de ficción, eran casi documentales, básicamente por emplear a actores no profesionales desenvolviéndose en sus propios contextos sociales. Aquí se buscó representar a los individuos filmados desde una perspectiva humanista y socialmente comprometida basada en «un enfoque directo de la realidad cotidiana» (Barsam 1992:256).⁴ Asimismo, en la Gran Bretaña se fue conformando a mediados de los años cincuenta el llamado «Cine Libre» (Free Cinema), con jóvenes directores que recha-

⁴ Otro exponente temprano en esta dirección es el director catalán Luis Buñuel, quien con cintas como el documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932), basado en un estudio antropológico de varios años efectuado por Maurice Legendre o, más tarde, la ficción de *Los olvidados* (1950), trató de mostrar de manera realista y hasta brutal la vida de habitantes pauperizados tanto de Extremadura, España, como de la Ciudad de México.

zaban convenciones narrativas prevalecientes y se inclinaban por incorporar el lenguaje y las vidas de la gente común, además de no preocuparse por las demandas financieras de productoras y distribuidoras, u otras consideraciones económicas similares (Barsam 1992:249).⁵ Todas estas propuestas fueron, entonces, abonando ideas y posicionamientos para el desarrollo de nuevos estilos de documental, siendo el *cinéma vérité* y el cine directo dos de sus expresiones más importantes para el documental antropológico posterior.

El *cinéma vérité* fue impulsado particularmente por directores francófonos en Francia y la provincia de Quebec a partir de la segunda mitad del siglo xx. Entre los primeros intentos de este estilo se encuentra la producción de realizadores que trabajaban dentro del National Film Board de Canadá (en especial con las series del «Ojo Cándido» en 1958-1959) y *Les racquetteurs*, de Gilles Groulx y Michel Brault, en 1958 (Nichols 1997:78). Después aparecieron otros como Pierre Perrault, Chris Marker, Mario Ruspoli, Jacques Rozier y, en especial, Jean Rouch. Con este último se acuñó el nombre de *cinéma vérité*, quien tomó la idea del *Kino Pravda* (Cine Verdad, 1922) del realizador soviético Dziga Vertov de principios del siglo xx. Vertov había soñado con que algún día habría «una cámara pequeña y móvil que permita coger la vida por sorpresa y filmar sin guion previsto, a partir de la observación directa» (Prieto 2004:50).⁶

En los Estados Unidos, por su parte, unos años después y ya en la década de 1960, se desarrollaría el llamado «cine directo» entre cuyos principales expositores se encuentran Frederick Wiseman, D. A. Pennebaker, Richard Leacock, los hermanos Albert y David Maysles y Robert Drew. El *cinéma vérité* y el cine directo, aunque fueron géneros distintos, vinieron a complementarse uno al otro y también a revolucionar no solo la narrativa documental, sino la forma en que el camarógrafo/director se relacionaba con sus sujetos. En ambos casos, sus impulsores se dieron a la tarea de eliminar principios filmicos que hasta entonces se consideraban esenciales para la producción de un «buen» documental.

En el caso del cine directo, algunas de las premisas de trabajo fueron: no utilizar trípode, no usar luz artificial, no hacer entrevistas, no reactuar

⁵ Hay que tomar en cuenta también que estas propuestas deben mucho de su configuración al fotoperiodismo previo, que desde la depresión económica de los años treinta venía retratando en los dos lados del Atlántico las experiencias de personas ordinarias.

⁶ Jean Rouch reaplica este nombre en honor del realizador ruso, en su aclamado film *Chronique d'un été* 'Crónica de un verano' (1961), dirigido junto a Edgar Morin, cuyo título se completa con: *une expérience de cinéma vérité* (Barsam 1992:301).

los eventos, no decirle a los personajes qué hacer, seguir la acción, editar sin cambiar la línea de tiempo, etc. Se trataba de que la audiencia tuviera la sensación de estar en el lugar de la filmación y hacer de la vida real un teatro sin actores, sin guion y con frecuencia sin una opinión narrada, para poder producir un fruto que solo podía ser producto de la experiencia de y con los personajes. En ese sentido, algunas situaciones en el registro que hubieran sido consideradas anteriormente como «errores», tales como una filmación «movida», imágenes fuera de foco o sonido/ruido ambiental muy presente, en este nuevo formato ayudaban a cimentar sensaciones de subjetividad, realismo, cercanía y conexión emocional con el público. Sin embargo, es importante resaltar que el cine directo, aunque pensado como revolucionario en su momento, siguió contando con muchas de las características formales de sus antecesores y de la ficción, especialmente en la «estructura de crisis» que en algunos casos se apoya en paquetes dramáticos convencionales (Plantinga 2010:192).

En el *cinéma vérité*, por su lado, las situaciones de crisis o dramas de la vida real presentes en muchos documentales se lograron no solo siguiendo y registrando la acción, sino de hecho provocándolas con la intervención de la cámara. Aquí, personajes y cámara se ubican en el centro de los eventos, conscientes de su interacción en el proceso. De alguna manera, esta práctica va en dirección contraria al análisis *etic* y distante de una buena parte de la antropología tradicional. Investigadores como Claude Lévi-Strauss, por ejemplo, comparaban dicho posicionamiento *etic* con la astronomía, al hacer un símil sobre observar a las sociedades humanas desde lejos para solo discernir sus constelaciones más brillantes. Contrariamente, este nuevo enfoque *vérité* recuerda más bien el trabajo del arqueólogo que necesariamente cava y por lo tanto perturba el espacio en el que trabaja, pero a la vez encuentra rastros de evidencia cultural que no habrían salido a la luz con un enfoque a nivel solo de superficie (MacDougall 1998:135).

Tanto el *cinéma vérité* como el cine directo coinciden en el tiempo con revoluciones del orden tecnológico y con movimientos de alta agitación social. Por el lado técnico se encuentra la reducción del tamaño del equipo de audio y filmación y nuevas posibilidades en cuanto a la sincronización del sonido con las imágenes.⁷ Además, con la aparición de cintas magnéticas

⁷El uso de transistores en vez de tubos al vacío redujo el equipo de grabación de audio de varios cientos de dólares a solo 30. Además, películas más sensibles permitieron utilizar la luz natural disponible en vez de la iluminación artificial, hasta entonces esencial para las filmaciones.

de audio los editores pudieron fácilmente separar el sonido de las imágenes, lo que antes, con las pistas ópticas, era muy complicado trabajarlos individualmente. Esto permitió, por ejemplo, que la propia voz del entrevistado pudiera narrar eventos que eran ilustrados con imágenes tomadas en otro momento. Asimismo, en los años sesenta, la aparición de una filmadora silenciosa de 16 mm (la cámara Eclair de André Coutant), junto a una grabadora de audio de alta fidelidad (particularmente la grabadora Nagra de Stefan Kudelski) posibilitó que las entrevistas se pudieran hacer directamente en el campo y no en estudios cerrados que evitaban el ruido mecánico de la cámara. Como lo menciona el historiador Erik Barnouw, en ese momento «las cintas filmadas empezaron a hablar» (citado en Barbash y Taylor 1997:27). Al mismo tiempo, las personas registradas tuvieron, con sus ideas grabadas en el audio, una individualidad más definida.⁸

Algunos antropólogos de esa época, aunque ciertamente no muchos, andaban experimentando con nuevas narrativas y posicionamientos político-académicos que se podían lograr con el surgimiento de los nuevos equipos de grabación de audio, compactos y móviles. Como ejemplo notable tenemos el caso de Oscar Lewis, quien al hablar de su metodología en su afamado libro «Los hijos de Sánchez» señaló:

La grabadora de cinta utilizada para registrar las historias que aparecen en este libro ha hecho posible iniciar una nueva especie literaria de realismo social. Con ayuda de la grabadora, las personas sin preparación, ineducadas y hasta analfabetas pueden hablar de sí mismas y referir sus observaciones y experiencias en una forma sin inhibiciones, espontánea y natural. Las historias de Manuel, Roberto, Consuelo y Marta tienen una simplicidad, una sinceridad y la naturaleza directa características de la lengua hablada, de la literatura oral, en contraste con la literatura escrita. A pesar de su falta de preparación formal, estos jóvenes se expresan notablemente bien, especialmente Consuelo, que en ocasiones alcanza alturas poéticas. Aunque presas de sus problemas irresolutos y de sus confusiones, han podido transmitirnos de sí mismos lo suficiente para que nos sea permitido ver sus vidas desde adentro y para

⁸ La sincronización de sonido con imagen se había logrado desde los primeros años del siglo xx; un ejemplo de ello fue la filmación que el antropólogo físico austriaco Rudolf Pösch hizo en 1908 en el suroeste africano utilizando el *fonógrafo* mientras filmaba a un miembro del grupo san. Sin embargo, el aparato de tecnología occidental que utilizaba cilindros de cera inventados por Edison junto a los sujetos filmados destruía las expectativas de capturar a miembros de las comunidades estudiadas en su «ambiente natural». El sonido sincronizado en el campo prácticamente no se utilizó nuevamente hasta la segunda mitad del siglo xx, ya con la nueva tecnología descrita en este apartado.

permitirnos enterarnos de sus posibilidades y de sus talentos desperdiciados (Lewis 1965:XXI-XXII).

No todos, sin embargo, compartieron el entusiasmo que las nuevas posibilidades tecnológicas suponían para su trabajo en el cine antropológico. Cuando junto a Antonio Zirión le preguntamos al conocido cineasta/antropólogo estadounidense Robert Gardner sobre lo que significó para su trabajo la miniaturización de la tecnología y los nuevos usos entre el audio y la imagen, este respondió:

No lo consideré una ventaja. De hecho, encontré mayor libertad al poder trabajar con una cámara que no estuviera conectada por un cable, o algún tipo de mecanismo de radio, con otra persona. En el cine directo dependes mucho e incluso estás ligado físicamente con otra gama de sensibilidades: las del sonidista.

Llegué a pensar que había una forma más eficaz de trabajar que el estar amarrado con un mundo de audio directamente conectado con la imagen. Prefería que ambos mundos se mantuvieran aparte. Quería poder trabajar por separado con el mundo del sonido y el mundo visual, reuniéndolos de vez en cuando, por supuesto, pero no forzosamente de forma sincronizada, sino más bien como contrapunto, donde uno trabaja en contra o a favor del otro.

Por ejemplo, Wiseman no filmaba sino grababa el sonido. Quiero decir, él de hecho llevaba una grabadora de sonido y dirigía la película apuntando con su micrófono a lo que quería que la cámara viera. Así que la cámara se encontraba subordinada a las intenciones del sonidista, que en este caso era el director. De todo lo anterior provino este producto directamente integrado del *cinéma vérité*.

Supongo que fue muy excitante por un tiempo, pero no era la verdad 24 veces por segundo, como decía Godard. Era otra forma de interpretar la realidad, eso es todo. Yo simplemente encontré que las oportunidades de darle vida a las cosas pictóricamente se realizaban más productivamente con una cámara que no estuviera conectada al sonido de una forma tan dependiente (entrevista en Flores y Zirión 2009:163).⁹

Uno de los ejemplos más relevantes de este tipo de gramática documental en Latinoamérica lo podemos encontrar en el trabajo pionero de la antropóloga colombiana Marta Rodríguez, quien tras haber sido expuesta

⁹ Gardner, sin embargo, sí utilizó el sonido sincrónico en algunas de sus producciones. Tal es el caso de *The Nuer* (1971), en la que los personajes filmados hablan por sí mismos (Heider 2006:41).

al *cinéma vérité* a través del mismo Rouch en Francia, produjo junto a su compañero de vida, Jorge Silva, documentales de denuncia social como *Chircales* (1966-1972) y *Planas: testimonio de un etnocidio* (1970-71). Otro caso sobresaliente se puede encontrar en *La batalla de Chile* (1975), del realizador Patricio Guzmán y el camarógrafo Jorge Müller (desaparecido en los primeros instantes de la dictadura militar en 1974), quienes en varios momentos también llegaron a una forma narrativa con un mínimo de voz en *off*, una cámara y grabadora móviles para registrar la acción y recoger las opiniones de sus personajes (todo ello enmarcado dentro de una metodología dialéctica de corte marxista para analizar y mostrar las contradicciones de la izquierda y la sociedad chilena poco antes y después del golpe de Estado de 1973). El resultado final de casi cuatro horas dividido en tres partes es un documental sin una estructura dramática clara, sin clímax y sin desenlace, lo que demanda un mayor nivel de participación del espectador para llegar a sus propias conclusiones.

En una entrevista ofrecida a Julianne Burton en 1977, Guzmán muestra que también se vio afectado por las posibilidades técnicas novedosas y los ritmos de cambio revolucionario, llegando por otras vías a formas parecidas al formato del cine directo y *vérité*. Sin embargo, el cineasta chileno señaló que durante la filmación de *La batalla de Chile*, el marco interpretativo subyacente les exigió enfocarse mejor en qué filmar, lo que hizo que a la hora de editar se pudiera respetar la propia autonomía del material, por lo que «no fue necesario hacer cortes muy elaborados y reestructuraciones porque el material ya tenía una estructura de antemano, tanto en su forma como en su contenido» (Downing 1987:229). Entonces, como sus contrapartes estadounidenses y europeos de este periodo, el método desarrollado por Guzmán fue producto más de las posibilidades tecnológicas, la inventiva personal y de las condiciones históricas del momento.

Cuando empezamos a debatir los métodos que usaríamos para hacer la película, no teníamos ningún manual de instrucciones que nos indicara cómo documentar nuestra propia realidad. Existen en general muy pocos teóricos del documental en quienes nos pudiéramos basar. [...] La revista de film cubana *Cine Cubano* tenía traducciones de los escritos del cineasta revolucionario ruso Dziga Vertov. El ensayo de Julio García Espinosa *Por un cine imperfecto* también fue una fuente teórica importante. También leímos algunos materiales sin publicar por el documentalista contemporáneo Chris Marker, quien empezó a tener correspondencia con nosotros, y varios artículos de otros cineastas franceses, como el de Louis Malle sobre la filmación de *Calcuta* (1969) (Guzmán citado en Downing 1987:224).

Las diferencias que se pudieran establecer entre el *cinéma vérité* y el cine directo son que en el primer caso el director normalmente está muy presente en sus películas, ya sea como comentador o apareciendo en ellas, mientras que en el cine directo busca evitar la voz en *off* y rara vez aparece a cuadro. Por otra parte, en el *vérité* la edición no es tan relevante, mientras que en el directo forma una parte esencial para producir un modelo de la realidad.¹⁰ Asimismo, se habla de diferencias notables en los estilos no tanto en cuanto a las distintas personalidades que tomaron parte de estos movimientos, sino en el carácter mismo de las tradiciones culturales francófona (donde la centralidad del individuo y por ende del autor y su construcción intelectual tiende a ser más evidente) y anglófona (basado en un empirismo observador más distante).¹¹

Al comparar entre el cine *vérité* y el directo, Barnouw señala:

El realizador del cine directo introducía su cámara en una situación de tensión y aguardaba esperando a que sucediera una crisis; la versión de Rouch del *cinéma vérité* trataba de precipitarla. El artista del cine directo aspiraba a la invisibilidad; el artista que seguía el *cinéma vérité* de Rouch era generalmente un participante confeso. El artista del cine directo juega un rol de testigo no involucrado; el artista del *cinéma vérité* toma el de provocador. [...] El cine directo encuentra su verdad en los eventos disponibles a la cámara. El *cinéma vérité* estaba comprometido en una paradoja: el que circunstancias artificiales pueden llevar verdades ocultas a la superficie (Barsam 1992:304).

En resumen, podría decirse que al contrario del controlado documental expositivo, cuya planificación y narración previamente concebidas deben producir resultados en buena medida esperados, estas propuestas filmicas, por su grado de espontaneidad, están sujetas a lo inesperado y por lo tanto la realidad social se va revelando en la medida en que se desarrolla el proceso de filmación. Invita, pues, a un descubrimiento de situaciones y entendimientos culturales con los que no se contaba antes de ese

¹⁰ Como se mencionó, una de las influencias de este lenguaje *directo* viene del fotoperiodismo, ya que Robert Drew había trabajado para la revista Life y de alguna manera tradujo esta experiencia al cine documental.

¹¹ Estas diferencias se hicieron más notables durante una conferencia en 1963 en Lyon, Francia, dedicada al *cinéma vérité* y al cine directo. En ella Leacock, en representación del cine directo, explicó que el método de Rouch evitaba que la gente se comportara como era cotidianamente y que se imponía una lógica a partir de un patrón establecido previa y arbitrariamente por el autor. Rouch, por su parte, cuestionó a Leacock por no ser suficientemente crítico y aceptar todo lo filmado en cine directo en Estados Unidos como parte del «estilo de vida americano» (Ellis y McLane 2005:217, 218).

momento en que se da la interacción de personajes y realizador. Tal dinámica participativa se puede incluso ver como una cuestión fenomenológica donde la experiencia directa del director y su cuerpo toma un papel prioritario en el proceso generador y organizador de un conocimiento que va más allá de la mera observación profesional y donde la percepción, la memoria y la imaginación ocupan un papel relevante (véase Nichols 1994:81; Sturken y Cartwright 2001:134, 135). Esta conexión por momentos hasta irracional del camarógrafo con las actividades y los sujetos filmados fue manifestada por Rouch de la siguiente manera:

Cuando filmé el segundo ritual yo mismo estaba en una especie de trance que llamaré cine-trance, el estado creativo, que me permitió seguir muy de cerca a la persona que estaba a punto de ser iniciada. La cámara jugó el papel del objeto ritual. La cámara se transforma en un objeto mágico que puede desencadenar o acelerar el fenómeno de posesión debido a que lleva al camarógrafo a veredas que nunca se hubiera atrevido a tomar si no la tuviera enfrente, guiándolo hacia algo que apenas podemos entender: la creatividad cinemática (Tomaselli 1999:197).

Finalmente, es importante señalar que aunque el propósito de descolonizar y/o descentrar el conocimiento estuvo de alguna manera presente en estos dos estilos documentales, las realidades técnicas, históricas y conceptuales de la época hicieron de tal tarea un proyecto inacabado. Así, por ejemplo, aunque Rouch hablaba de una «autoría colectiva» en sus textos visuales, como director él era finalmente quien organizaba, distribuía y le daba forma a los productos (Colleyn 2005:114).¹² De la misma forma, este tipo de películas han tenido mucha más aceptación y distribución en círculos intelectuales de países desarrollados que en los del llamado Tercer Mundo.

Observacional

El cine observacional hereda algunos de los lineamientos de los anteriores y los refuncionaliza. En términos generales, es uno de los preferidos por

¹² Rouch, asimismo, ha sido señalado por críticos de cine, particularmente africanos, de paternalista y colonialista, al considerar que su trabajo reprodujo los estereotipos que en Europa se tenía de la población africana mientras se ocupó muy poco del contexto de las luchas de descolonización y sus planteamientos intelectuales que se daban entonces en ese continente (véase Henley 2009:331-335).

los antropólogos ya que se considera que tiene menos artificios y además permite al espectador formarse una opinión más personal a partir de lo visualizado, y reaccionar más por lo que se sugiere que por lo que se demuestra. Básicamente consiste en situar la cámara frente al grupo que se quiere filmar y luego «observar», más que explicar sus actividades, como cuando se mira a través de una ventana o por el ojo de una cerradura. En teoría se trata de que los personajes interaccionen en su cotidianidad como si la cámara no estuviera allí. Esto también ha dado pie a que este estilo documental sea considerado por algunos como *voyerista*.

Por su aparente simplicidad, este estilo también es conocido como «mosca en la pared», pues se asume que la acción es percibida sin interferencia, tal y como la vería el insecto parado desde un lugar con vista privilegiada y también con cierto sentido *acrítico* con respecto a los eventos filmados. De alguna manera, también marca una diferencia notable sobre la tradición del documental antropológico de la comunidad anglófona en relación con la francesa. Es decir, el proceso de textualización anglosajón normalmente ha mantenido una experiencia más vacilante con respecto al carácter evidentemente provocador, subjetivo, intruso y hasta especulador del *cinéma vérité*, y ha seguido por el contrario una práctica aparentemente más distante y menos interventora. En ese sentido, ha mostrado una actitud que llegó incluso a ser considerada casi de «ascetismo religioso» propio del puritanismo protestante (MacDougall 1998:127).

Durante la filmación, entonces, se trata de minimizar al máximo la interacción del cineasta/antropólogo con el grupo o individuo de estudio. Este estilo documental se diferencia de los dos anteriores también al tener una cámara más estática y por lo tanto un menor involucramiento con los personajes. Lejos de hacer entrevistas estructuradas, la idea es que los actores sociales se comuniquen entre ellos y que los momentos de revelación cultural ocurran con los diálogos casuales y cotidianos captados por el registro filmico. Podría pensarse que es una recreación de las primeras tomas o *actualidades* de los hermanos Lumière y del llamado «cine científico» posterior, al apoyarse en encuadramientos mayoritariamente fijos con sus personajes en interacción.

Este formato admite pocas innovaciones externas como música, comentarios y efectos visuales, pues se trata de llevar al público un texto que dé la impresión de representar un evento lo más apegado posible a como se dio en la realidad. Al igual que el trabajo de campo en antropología, en la práctica de filmación del documental observacional se espera que muchos eventos culturales propios se den «naturalmente» cuando los personajes

se hayan acostumbrado a la presencia del etnógrafo y perdido incluso el interés en él, continuando con sus vidas de forma más o menos cotidiana. Paradójicamente, entonces, esta aparente «invisibilidad» y distancia «observacional» es con frecuencia producto de lazos de confianza y cercanía mutuos obtenidos tras largos periodos de contacto estrecho del antropólogo con miembros de la comunidad, lo que en la jerga disciplinar se conoce como *rapport*.

Siguiendo con la metáfora de la *mosca en la pared*, una mínima interacción durante el proceso de filmación demanda poca respuesta social de los grupos filmados hacia el camarógrafo, quien puede perderse del centro de la atención mientras se desarrolla la actividad frente a la cámara. Al respecto, David MacDougall señala:

Yo sugeriría que en ciertos momentos la gente puede comportarse más naturalmente mientras es filmada que cuando está ante la presencia de otro tipo de observadores. Una persona con una cámara tiene un trabajo obvio que hacer, que es filmar. Los sujetos lo entienden y dejan al cineasta hacerlo. El cineasta permanece ocupado, medio escondido detrás de una cámara, contento con que lo dejen solo. Sin embargo, como visitante sin esta actividad, él o ella tendrán que ser atendidos, ya sea como invitado o como amigo. En esto, pienso, descansa tanto la fuerza como la debilidad del método observacional (MacDougall 1998:129).

En otro orden de ideas, el realismo con que se pretende mostrar a los personajes en el cine observacional evoca al cine de ficción en términos de lenguaje cinematográfico. Es decir, los personajes, con poca o nula narración de voz en *off*, se comunican entre sí mostrando la vida cotidiana y sus situaciones de crisis (a veces resueltas, a veces no) para el consumo de los espectadores. Como en la ficción, las imágenes en el cine observacional son pruebas testimoniales, una serie de sucesos contiguos desde donde se puede extraer un relato y sacar conclusiones (Ardèvol 2006:108). Se busca, entonces, que los documentales se expliquen por sí mismos sin trabas ni mediaciones aparentes de parte del realizador. Es de esperar que las tramas filmadas atraigan más atención que el trabajo de cámara.

Tal estilo documental también recuerda el espectáculo del teatro, en el que la acción o «drama social» (Turner 1974) se capta desde un punto de vista fijo. Además, toma como punto de partida la idea de que todo comportamiento público se manifiesta como *performance* desde donde es posible captar muchos de los diferentes roles sociales que cada personaje

mantiene en su comunidad.¹³ La representación audiovisual, por lo tanto, está basada en los espacios en los que las personas frente a la cámara desarrollan un nuevo significado de la «actuación» de su desempeño social. Con ello, el formato observacional sugiere que las artes miméticas de los individuos despliegan valores y actitudes culturales internos que, se espera, sean en alguna medida no solo reveladores sino representativos de los pueblos filmados. Es decir, mediante ese tratamiento se intenta hacer evidentes las interacciones típicas de miembros de alguna determinada comunidad con otros individuos de su entorno cultural. Dicha captura filmica de lo social se centra, entonces, en la actividad de individuos operando en espacios culturales o institucionales específicos, como la familia, la producción, la escuela, el templo, la política, etc. Sin embargo, al centrarse en individuos, las personalidades de los diferentes actores sociales también se van haciendo más marcadas, y se van definiendo de mejor manera las individualidades y complejas psicologías existentes. Esto tiene la ventaja de que permite alejarse un tanto de lo que Albert Memmi llamó «la marca plural» con la que desde el colonialismo se representaban los pueblos estudiados como si todos sus individuos fueran prácticamente iguales (Shohat y Stam 2002:191).

El estilo de cine documental observacional en etnografía fue practicado por primera vez como tal en los años cincuenta por John Marshall, quien inició filmando secuencias centradas en eventos de la vida de los ju/'hoansi en África suroccidental. En los años sesenta produjeron trabajos bajo ese mismo formato Timothy Ash, entre los yanomami de la Amazonia; Asen Balikci, entre los llamados esquimales en Canadá o David MacDougall, entre los turkana de Kenia. La intención, en todos estos casos, fue la de registrar los eventos en largas tomas sincronizadas con audio, sin mayor intervención del director, para que las escenas, una vez contextualizadas adecuadamente, revelaran las bases culturales del comportamiento interpersonal (MacDougall 1998:115, 116).

Un ejemplo de lo anterior, aunque desde la textualidad antropológica auditiva y no visual, fue nuevamente el trabajo pionero de Oscar Lewis en los años cuarenta y cincuenta entre familias pobres mexicanas. Aunque nunca utilizó películas para sus trabajos de investigación, el etnógrafo estadounidense, como se mencionó atrás, llegó a la Ciudad de México acompañado por un equipo portátil de grabación de audio que permitió

¹³ Como señalara desde comienzos del siglo xx el escritor ruso de teatro experimental Nikolas Evreinoff: «cada época tiene su propio guardarropa y escenario, su propia 'máscara'» (citado en Carlson 2004:33).

generar una nueva forma de capturar en sus textos la realidad social que estudiaba. Al ceder la palabra a sus personajes en lo que él llamó «autobiografías», Lewis también planteó nuevas rutas epistemológicas y metodológicas que criticaban las prácticas antropológicas de entonces, basadas en la autoridad interpretativa del antropólogo al interior de un marco de referencia teórico-cientificista.

Este método de autobiografías múltiples también tiende a reducir el elemento de prejuicio del investigador, porque las exposiciones no pasan a través del tamiz de un norteamericano de la clase media, sino que aparecen con las palabras de los personajes mismos. De esta manera creo que he evitado los dos peligros más comunes en el estudio de los pobres, a saber, la sentimentalización excesiva y la brutalización. Finalmente, espero que este método conservará para el lector la satisfacción y la comprensión emocional que el antropólogo experimenta al trabajar directamente con sus personajes, pero que solo raras veces aparecen transmitidas en la jerga formal de las monografías antropológicas (Lewis 1965:xxi).

Unos años después de esta primera experiencia, en los 1970, el director argentino Jorge Prelorán utilizó el término «etnobiografía» para sus producciones sobre habitantes empobrecidos del campo de su país. Su método se acerca más a las «historias de vida» que se utilizan en la etnografía tradicional y aunque no del todo observacional en su sentido estricto, compartía con este varios principios, como la promoción de la libre expresión de los individuos filmados sobre sus propias situaciones cotidianas y bajo sus ritmos particulares. Al igual que Lewis, Prelorán iba primero equipado solo con una grabadora de audio a regiones remotas para recoger testimonios y reflexiones autobiográficas. Tiempo después, regresaba con una cámara de cine de cuerda y sin audio para registrar tomas de corta duración de los individuos y escenas de la comunidad. Ya en el estudio construiría una pista de audio con las primeras grabaciones de entrevistas o monólogos para ilustrarlas con las imágenes captadas previamente. Esta técnica la fue mejorando para producir películas como *Hermógenes Cayo (Imaginero)* (1969), *Cochengo Miranda* (1975) y *Los hijos de Zerda* (1978). Su objetivo explícito era ver la cultura a través de los ojos de uno de sus miembros, con el fin de dar voz a grupos sin poder y desposeídos de la sociedad argentina (MacDougall 1998:113, 114). El mismo Prelorán declaró que:

Dar a la película una estructura dramática es algo que supone estar íntimamente involucrado con el proyecto. En mi caso, logro este objetivo a través de la grabación de largos monólogos con los protagonistas a lo largo del proceso, lo que me guía a filmar ciertas escenas específicas. Esto me da el tema global, su estructura y énfasis. Por ejemplo, si comenzara a filmar un personaje que vive en una región que está sufriendo una sequía prolongada, es natural que el protagonista hable sobre la sequía en forma obsesiva. Y esto le haría aflorar sus creencias religiosas, sus mitos, su filosofía personal, etc. De modo que aunque hubiera comenzado por documentar una persona o una familia, terminaría documentando la región, sus problemas y la forma en que han logrado sobrevivir en ese medio.

El estilo manifestado en mis etnobiografías devino naturalmente al tratar de indagar en ciertas verdades de los protagonistas. Básicamente, mi estamento estilístico es el dejar que la gente a quien documento hable por sí misma. Esto implica descartar narradores foráneos que transformen el material en «verdades», generalmente escritas por expertos que han estudiado la cultura documentada y llegado a conclusiones intelectuales, muchas veces teñidas por sus propias antecedentes y prejuicios culturales. [...] La introducción de cámaras livianas con grabación de sonido sincrónico, en la década del '60, ha posibilitado este enfoque. Antes el relator aparecía como dueño de la verdad (Prelorán 1987:89-90).

Este proceso de individualización y de presencia corpórea también puede dar pie a una mayor identificación de la audiencia con personajes reales en su propio entorno cultural, y por lo tanto desarrollar una mayor conexión empática —o antipática— con los sujetos filmados. Evidentemente, tal enlace más emocional o afectivo sin la aparente presencia del realizador ofrece una mayor sensación de realismo por parecerse a las interacciones que experimentamos en la vida cotidiana.

El cine observacional también trata de mantener un apego mayor a la continuidad espacial y temporal del material original (incluso cuando se pasa de un escenario a otro), utilizando pocos montajes. En muchas ocasiones, la sensación de realismo o de «tiempo presente» en este estilo narrativo está dada por la existencia de muchos o largos «espacios muertos» en los que no sucede nada especial pero que refuerzan los flujos cotidianos en que transcurre la vida. Como señala Nichols, «las imágenes o situaciones recurrentes tienden a reforzar 'un efecto de realidad' anclando la película en la realidad histórica del tiempo y el lugar y certificando la prolongada centralidad de lugares específicos» (Nichols 1997:75). Esto se adecua mejor al planteamiento *funcionalista* de la antropología, que detalla y explica un

momento específico de la vida de los personajes en un determinado espacio y evento cultural, pero falla en darnos una proyección más histórica o diacrónica de ese suceso social. Al mismo tiempo, el estilo sobrio propio de este formato también refuerza la idea de un entendimiento más relacionado con el conocimiento distante, objetivo y científico (Nichols 1997:69).

Como crítica se podría mencionar que en esta propuesta narrativa el sujeto que enuncia, el autor/director, queda borrado, escondido, camuflado en lo que el teórico colombiano Santiago Castro-Gómez ha llamado la «hibris del punto cero» donde, aparentando neutralidad, no se cuestiona el lugar desde donde el investigador habla y produce conocimiento (Grosfoguel 2007:64-65). Indudablemente, la pretendida objetividad de este tipo de filmación y edición de «mosca en la pared» es una ilusión, pues la inevitable subjetividad y los posicionamientos del autor se encuentran siempre presentes en cuanto a la elección de la toma, la edición, la búsqueda de los personajes y la narrativa en general. Finalmente, él o ella definen desde el primer momento lo que es significativo de un evento sociocultural. Muchos elementos que intervienen en esta identidad del autor, que a su vez tiñen su trabajo, no solo se relacionan con prácticas y estructuras socioculturales, políticas y económicas concretas, sino que también configuran lazos emocionales y psicológicos que proyectan en las producciones audiovisuales fantasías, temores, deseos y represiones (véase Austin 2007:112).

David McDougall, considerado como uno de los mayores exponentes del cine observacional¹⁴ y uno de los principales teóricos en la antropología visual, señala algunos de los límites de la narrativa observacional y es crítico de muchas de sus prácticas tradicionales:

En su rechazo a darle a sus objetos de estudio acceso a (la producción de) una película, el cineasta les niega también acceso a sí mismo, ya que esta es claramente su actividad más importante cuando está entre ellos. Al negarles una parte de su propia humanidad, él también niega parte de la de ellos. Ya sea por su conducta personal o por el significado de su trabajo, inevitablemente éste termina reafirmando los orígenes coloniales de la antropología. Fue una vez que los europeos decidían qué era lo importante acerca de los pueblos 'primitivos' y qué debían estos aprender. La sombra de esta actitud recae sobre el cine observacional, que refleja claramente las estrechas miras de Occidente.

¹⁴ Junto a su esposa Judith, David MacDougall fue uno de los pioneros en la práctica de subtítular las voces de las personas filmadas. Esto posibilitó también una cercanía mayor de la audiencia con los personajes y sus vidas, cuyas voces ya no eran dobladas ni explicadas, sino escuchadas y hasta *sentidas*.

Las tradiciones de la ciencia y del arte de la narrativa se combinan en este nivel para deshumanizar al estudio del hombre. Esta es una forma en la que tanto el observador como el observado existen en mundos separados, produciéndose películas que más bien son monólogos (MacDougall 1995:118-119).



David MacDougall, xv. RAI Film Festival. Foto: Carlos Flores, Bristol 2017

Entonces, pareciera que, pese al desarrollo del necesario *rapport*, es casi una precondition del documental observacional mostrar a la audiencia que el cineasta y los personajes viven y se desarrollan en mundos separados y que el acto de filmación es uno de los pocos en los que de alguna manera tienen interacción, aunque también con roles separados. El director puede llegar incluso a tener la ilusión de que es un miembro más del público y observar los eventos de manera contemplativa, más que interactiva y, en muchos casos, sin sentir responsabilidad alguna con los personajes de su documental.¹⁵

¹⁵ Ya desde los trabajos de Franz Boas, el principal propulsor del relativismo cultural a principios del siglo xx, era importante mantener estos dos mundos separados, donde «el punto de vista del nativo» debía después ser textualizado de forma *científica* por el observador/antropólogo externo con las herramientas de la academia (Lassiter 2005:27).



Trilogía de *Conversaciones Turkana* de David MacDougall (años 1970). Foto: Carlos Y. Flores, tomada durante su proyección en el xv RAI Film Festival, Bristol, 2017

Esta es casi siempre una de las principales paradojas de la disciplina: la extracción de hechos basados grandemente en experiencias cotidianas alrededor de cierta cultura para reconfigurarlos en el lenguaje de otra. En tal sentido, parece reproducir el método de «observación participante» tan socorrido dentro de la antropología. Es decir, mientras que la «participación» requiere relaciones de intimidad y emocionales con los sujetos en el campo, la observación demanda una aparente neutralidad emocional y toma de distancia con estas relaciones (véase Lassiter 2005:61). Al respecto, James Clifford se pregunta que si la etnografía «produce interpretaciones culturales a partir de intensas experiencias de investigación, ¿cómo es que la experiencia, no sujeta a reglas, se transforma en un escrito autorizado? ¿Cómo es, precisamente, que un encuentro transcultural, locuaz y sobredeterminado, atravesado por relaciones de poder y desencuentros personales, puede ser circunscrito como una versión adecuada de «otro mundo» más o menos discreto, compuesto por un autor individual?» (Clifford 1998:43). El teórico estadounidense puntualiza:

«Observación participante» sirve como taquigrafía para un oscilar continuo entre el «adentro» y el «afuera» de los sucesos: por un lado, atrapar empáticamente el sentido de acontecimientos y gestos específicos; por el otro, dar un paso atrás para situar esos significados en contextos más amplios. De esta manera los sucesos particulares adquieren una significación más profunda o más general, reglas estructurales, etcétera. Literalmente entendida, la observación participante es una fórmula paradójica y equívoca; pero se la puede tomar en serio si se la reformula en términos hermenéuticos como una dialéctica entre la experiencia y la interpretación (Clifford 1998:53).

Pese a estas reflexiones y en rescate de los elementos positivos de la propuesta documental observacional, se podría decir que al explorar la sustancia individual y local más que las grandes teorías generalizadoras e ilustrativas, la textura narrativa del estilo observacional en general puede permitir a la audiencia un ejercicio más directo, emocional y revelador sobre las personas representadas y sus contextos culturales. Esto es porque aunque la distancia requerida por el acto de representación tiende a confirmar la sensación de extrañeza, de otredad, una narrativa observacional bien establecida logra producir una mayor sensación de familiaridad (Nichols 1994:73).

Reflexivo

Como propuesta narrativa, el estilo reflexivo implica un involucramiento subjetivo más evidente del autor con los personajes o con la historia narrada en el documental y además hay un enganche meditativo y emocional mayor con la audiencia. Entonces, el autor en este formato también conocido como *la cámara yo*, no busca «ocultarse» o encontrarse en una posición de autoridad sobre el tema, sino de manera autoconsciente reflexionar sobre sí mismo y hacer reflexionar a su vez a la audiencia con respecto al evento y sus implicaciones culturales y sociales más amplias o sobre determinados procesos. Es decir, hace que las convenciones de representación sean más evidentes e introspectivas y que la subjetividad del realizador mismo, su metodología, sus recursos y su empresa se revelen mejor como sujeto y objeto de conocimiento. Ya desde los años 1960 hubo un incremento de movimientos sociales que promovían cuestiones personales de sexualidad, género, raza y etnicidad, que contribuyeron a la expresión de la propia identidad en formas de documental que tenían bastante de autobiografías (Beattie 2004:105).

Un estudio desde la propia identidad siempre se extiende hacia la red social que sostiene dicha particularidad y que conecta lo privado con lo público. En parte por ello, este estilo también etiquetado como «autobiográfico» (Godoy 2013) puede estar en sintonía mayor con algunas de las discusiones posmodernas de la antropología, como la construcción identitaria del autor, sus técnicas narrativas, la intertextualidad y la construcción de su objeto de estudio.¹⁶ En términos formales, el autor puede situarse frente a la cámara y salir a cuadro llevando el hilo conductor del relato, ya sea mediante entrevistas o en diálogo con los personajes, y avanzar en reflexiones y descubrimientos en la medida en que desarrolla el material. Se podría decir que esta tendencia ya está presente desde los primeros documentales como *El hombre de la cámara* (1929) de Vertov, pues ahí el autor también hace ejercicios de reflexividad al interactuar dentro y fuera del cuadro y de ese modo establece relaciones y reacciones intersubjetivas con sus personajes además de mostrar el andamiaje sobre el que se construye el relato.

Con frecuencia, los sujetos filmados en el campo desafían la autoridad del director y crean situaciones incómodas para todos. Ejemplo de ello lo tenemos en el documental sueco *The Other Shore* 'El otro puerto' (1993) y su secuela *Compadre* (2004), del director Mikael Wiström. En ese caso se presenta la difícil relación del documentalista con una familia marginal peruana, los Barrientos, con cuyos miembros convivió en los años setenta en un basurero de Lima, en condiciones de supervivencia y de la más abyecta miseria. En este primer encuentro, Wiström se convierte en el padrino de bautizo de Sandra, la primogénita de aquella familia. Así, al volver a su natal Suecia, el director mantiene con Daniel, el padre de la muchacha, alguna correspondencia y nominalmente se siguen considerando «amigos» durante varios lustros. Sin embargo, cuando el director vuelve a Lima en los años noventa ya para hacer su documental, las diferencias de clase, sociales, culturales y de poder van abriendo fisuras en la relación y terminan por fracturar este ideal de hermandad. Van emergiendo entonces profundas crisis en la relación hasta ese momento sostenida por recuerdos idealizados de juventud y la ocasional correspondencia. Por un lado, el director no puede ocultar una actitud paternalista con atisbos culposos en su relación con la empobrecida familia. Por el otro, Daniel empieza

¹⁶ Esto también se conecta con estudios acerca de la naturaleza performativa del trabajo antropológico, en el que el investigador normalmente desempeña un papel socialmente esperado que le impone jugar roles específicos para alcanzar sus metas académico/textuales, lo cual llega a ser más evidente en este tipo de narrativa (véase Carlson 2004:25).

a sospechar que la aparente generosidad del *compadre* sueco hacia ellos contiene agendas ocultas que terminarán por beneficiarlo más que a ellos. Durante el rodaje del segundo documental, Barrientos incluso llega a demandar a cuadro un pago en efectivo para permitir al director continuar haciendo el registro.

El documental tiene una carga muy fuerte de sentimentalismo y crisis de relación que lo hace muy apto para un involucramiento emocional con la audiencia y por lo tanto capta bien su atención. Por un lado, el autorretrato del director bajo una luz no muy favorable puede verse como un gesto de valentía de su parte. Sin embargo, dado que el control total de la edición del material quedó al final en sus manos y este decidió *qué* entraba y *cómo*, también podría pensarse que estos textos audiovisuales tienen un mayor potencial de manipular emocionalmente a la audiencia.

Posiblemente por el carácter introspectivo escandinavo que se refleja en la obra de directores como Ingmar Bergman, me he topado con otros documentales suecos muy en esta línea autorreflexiva. Uno de estos es *Long time no see* (Tanto tiempo sin verte, 2001), de Johannes Sjøberg, que lo realizó cuando era estudiante del Granada Centre for Visual Anthropology, en Manchester. El material trata sobre su incómoda relación con un grupo de niños huérfanos con los que trabajó como voluntario años atrás en Guatemala y que al llegar a adultos lo cuestionan por su actitud hacia ellos en el pasado. El otro documental que tengo en mente es más reciente: *Último capítulo: Goodbye Nicaragua* (2010), de Peter Torbiörnsson, en el cual el director retorna a Nicaragua para tratar de expiar sus demonios originados en los años ochenta, cuando personeros del gobierno sandinista, del cual era entonces simpatizante, lo hacen partícipe, sin que él lo sepa, de la colocación de una bomba en la localidad fronteriza de la Penca, donde mueren o quedan mutilados varios de sus colegas periodistas durante una conferencia de prensa con el líder de la *contra* nicaragüense, Edén Pastora, a quien los sandinistas querían eliminar.

Otro ejemplo de reflexividad documental es el del cineasta japonés Toichi Nakata, radicado en el Reino Unido, donde filma *Osaka Story* (1994), un documental sobre la familia disfuncional a la que pertenece y la «otra» familia que el padre mantiene en Corea, lo cual es un secreto a voces entre los suyos. Al final, el hijo reúne a sus padres y les indica que él también tiene un secreto por revelar: ante la mirada primero atenta de sus progenitores e incrédula después, Toichi les informa que es homosexual, y eso genera una serie de respuestas culturales reveladoras. Al final, Nakata concluye el documental decidiéndose por radicar en el Reino Unido.

Tanto en el caso de Wiström como en el de Nakata, la polémica plantea si el documental trata sobre los directores o sobre los otros sujetos que aparecen en el audiovisual, o ambos. Este tipo de material, entonces, puede con facilidad volverse elitista y hasta narcisista. Sin embargo, representa también un recurso válido y valioso si nos acerca a las culturas en las que se realiza y si nos revela algo más de las siempre complejas relaciones entre los sujetos entre sí y con los documentalistas.

Una aproximación adicional a este género autorreflexivo también podría incluir los llamados «video-diarios», que son materiales generalmente cortos en que los autores hacen revelaciones íntimas y momentos de crisis sobre sus vidas o situaciones particulares enfrente de una cámara, normalmente montada en un trípode, activada por ellos mismos muchas veces en sus propias habitaciones o en los lugares donde viven su cotidianidad. Esta forma de autorrepresentación mantiene la ilusión de una comunicación de uno a uno con la audiencia y en los últimos años ha habido una explosión de tales propuestas gracias, entre otras cuestiones, a la facilidad de hacerlas circular a través de las redes sociales y el internet a tal punto que incluso hay quienes consideran que desde los años ochenta el *yo* pudiera ser el rasgo más característico del documental (Godoy 2013:72).

Por otra parte, hay documentales que podrían caer en la categoría de reflexivos y que no tienen que ver tanto con un drama o con cavilaciones personales del director, sino que evidencian la forma en que se construyen las narrativas. Ejemplo de esto lo tenemos en *The Ax Fight* 'La lucha con hacha' (1975), del director Timothy Ash y el antropólogo Napoleon Chagnon. Este material está estructurado en seis partes. La primera es una secuencia introductoria que incluye dos mapas de la amazonia venezolana e intertítulos que en un punto indican: «La pelea empezó cuando en el jardín le pegaron a una mujer». Una voz añade: «trae tu cámara acá, está por empezar». En la segunda parte de la filmación aparece un letrero: «Están por ver y oír un registro sin edición de esta pelea aparentemente confusa y caótica de la misma manera en que el trabajador de campo la presencié en su segundo día en la aldea». En seguida pasan imágenes de una pelea colectiva en un grupo yanomami, en la que participa un hombre con un hacha. En la tercera secuencia la imagen se va a negros, pero el audio sigue registrando y revela una reflexión del momento entre los dos directores y el sonidista, en el afán de establecer los motivos del conflicto (Chagnon cree que es por un incesto, lo que después resulta erróneo). En la cuarta parte hay una explicación con gráficas y árboles genealógicos para determinar las relaciones de parentesco entre los dos grupos rivales

y las razones de la trifulca (que aparentemente se origina por la expulsión, tiempo atrás, de un grupo original de la tribu). En la quinta, se vuelve a pasar la primera versión de la película, pero con voz en *off* que explica quién es quién y los motivos de los antagonismos entre los principales participantes. Finalmente, aparece una versión editada al estilo clásico, en la que algunas imágenes e intercortes son puestos en un orden diferente a como ocurrieron y el evento es abreviado. Este documental sigue muchas de las pautas de la antropología más clásica (por ejemplo, hay una narrativa que soluciona el aparente «caos» social inicial, mientras que la autoridad de la explicación recae totalmente en los antropólogos, y nunca vemos u oímos la explicación de los propios yanomamis). Sin embargo, hasta cierto punto también se subvierte la idea de un producto *natural*, pues queda expuesto el entramado utilizado para la textualización final, es decir, los pasos que se dan en el cuarto de edición para presentar un material con coherencia y ritmo «aceptables» para la audiencia externa.

Entre otros casos relevantes de documental reflexivo para la antropología cabe mencionar a los directores Chris Marker y Trinh T. Minh-ha, cuyas producciones son en gran parte meditaciones sobre la forma y el contenido de los discursos e imaginarios encerrados en los textos audiovisuales, a la vez que dialogan consigo mismos. El primero, con su documental *Sans Soleil* (1983), hace recorridos reflexivos y cuasi oníricos —conectando varias locaciones en el mundo— que resultan altamente personales y cargados de simbolismo.¹⁷ En el segundo caso, la directora e investigadora estadounidense de origen vietnamita nos muestra en *Reassemblage: From the Firelight to the Screen* (1983) escenas tradicionales y «típicamente» etnográficas de Senegal, pero que de alguna forma se encuentran «desarregladas» en cuanto a cortes bruscos o la repetición de algunas imágenes sin un aparente orden ni una continuidad precisa. Asimismo, con frecuencia lo narrado en la pista de audio no coincide con las imágenes, lo que hace más confuso el material. Con ello, Minh-ha nos invita a reflexionar, entre otras cuestiones, sobre la modernidad y el carácter construido y coherente de los discursos hegemónicos y antropológicos, utilizando imágenes y sonidos marcados por trastornos, yuxtaposiciones y dislocaciones. En el mismo material, la autora critica a los etnólogos que «miran» pero no «oyen», o

¹⁷ En una ocasión mostré *Sans Soleil* a un grupo de alumnos de posgrado a mi cargo en el programa de antropología visual de la Universidad de Londres. Al finalizar la clase, se me acercó un estudiante japonés para insistirme con cierto disgusto que las partes sobre su país no reflejaban en realidad a Japón y que por lo tanto no había sentido ninguna identificación con lo representado por el director francés en el documental.

que «oyen» pero no «miran», lo que constituye una crítica frontal al cine antropológico —y a la antropología en general—, al subvertir los códigos de su discurso (Tomaselli 1999:215; Moore 1994:115). Lo interesante es que aunque las reflexiones detrás de cada ejemplo son muy personales, las interpretaciones de la audiencia son variadas y también individuales, como ocurre con la poesía. Por lo anterior, es difícil encasillar a este tipo de autores, pues sus producciones brincan del arte a la literatura; del ensayo a la deconstrucción textual; del documental a la ficción.

Archivístico

En este tipo de documental se utiliza material de archivo «encontrado» o no elaborado para algún proyecto antropológico original. El proceso implica recomponer y ordenar fragmentos de registros fílmicos, fotográficos o gráficos hechos por otras personas en un texto audiovisual que sigue la forma de un documental. Esta modalidad es más común de lo que se cree e incluso se señala que es una de las más utilizadas en las últimas décadas, al punto que se piensa que el futuro del documental tendrá más que ver con el proceso del montaje de tomas preexistentes que con la creación de imágenes (Beattie 2008:82). Desde la antropología se diría que esta reconfiguración del material de archivo que pocas veces tuvo una intención claramente antropológica pasa por procesos de interpretación desde una perspectiva que podría seguir métodos cercanos a la etnohistoria.

La práctica de «archivo encontrado», sin embargo, tiene al menos dos problemas fundamentales. Por un lado, la cuestión de los derechos de autor de los materiales originales, ya que la base de unidad de un archivo de imágenes está normalmente relacionada con la existencia de uno o varios propietarios. El acceso a materiales con derechos de autor implica negociaciones que van desde pagos en efectivo, concesiones gratuitas por diferentes razones, hasta su utilización desautorizada y no legal. En relación con este último punto, es importante mencionar que en muchos países siempre persiste el riesgo de ser procesados judicialmente por ello.

La segunda situación tiene que ver más bien con las posibilidades de hacer una justa interpretación del momento en que se filmó el material encontrado. Los archivos, lejos de significar retazos transparentes de un pasado, son más bien un muestrario de condiciones socioculturales e ideológicas alrededor de personas concretas que interaccionan en un determinado momento histórico. Es por ello que, en la definición de la

técnica del montaje, es mejor pensar en la inclusión de estas imágenes más como «citaciones», y todo el posicionamiento que ello implica, que como productos neutrales. Ciertamente, las citaciones, como en el texto escrito, siempre pasan por una descontextualización y una recontextualización en el nuevo texto del director/antropólogo, que frecuentemente es crítico del material de archivo y de su contexto original, aunque no necesariamente examine críticamente su propio contexto histórico-interpretativo.

Un caso que me viene a la mente es el documental *Dispositio. Lugar donde se depositan los fragmentos de memoria y olvido* (s. f.) de Nila Guiss que con imágenes básicamente caseras en formato Súper 8 y video de los años cincuenta hasta los noventa produjo el documental para ofrecer un «retrato de cómo era México y los mexicanos» como lo expresó ella misma durante su presentación en el III Encuentro Académico de Antropología Audiovisual en la Ciudad de México, en 2015. Guiss y su equipo se enfrentaron todo el tiempo con la cuestión de los derechos y costos de varias de las imágenes y, en el momento de la presentación, no habían podido finalizarlo adecuadamente por esta razón. Sin embargo, el material inacabado también fue muy revelador sobre los mexicanos que no se encontraban representados, particularmente miembros de comunidades indígenas y otros grupos marginales, que en esa época tenían una capacidad prácticamente nula de realizar sus propios materiales caseros. Entonces, más que un retrato de México y los mexicanos, el material es una visión de ese México vivido, experimentado y representado por las clases medias urbanas, los ciudadanos normativos de ese momento, y que con tomas, convenciones y formas estéticas similares (aunque de diferentes eventos) constituyeron ese ideal de «lo mexicano» dentro del proceso de construcción nacional. Estos materiales encontrados, entonces, no representaban tanto pedazos de «historia» en sí mismos sino que a través de ellos se podía hacer más bien un análisis de los discursos y de las fuerzas políticas que los impulsaron cuando se hizo el registro.

Otro ejemplo lo tenemos con *La piedra ausente* (2012) de los directores Sandra Rozental y Jesse Lerner, quienes con una yuxtaposición de imágenes de archivo fílmico y de otras fuentes como comics, dibujos, fotos, etc., trabajaron la cuestión del patrimonio mexicano con base en un monolito que adorna la entrada del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México y que las comunidades de donde provenía (San Miguel Coatlinchán, en el Estado de México) lo reclamaron como propio y se opusieron a su traslado en 1964. Como en el caso anterior, los discursos actuales de los autores se limitaron a la reinterpretación del material de archivo existente e inevitablemente muchas voces no quedaron

registradas para la posteridad. Por lo tanto, el margen interpretativo de este tipo de materiales lo determina no solo el director, sino también lo que los mismos archivos han dejado registrado.¹⁸

Las formas de trabajar con archivos preexistentes son ilimitadas y la textualización de los fragmentos encontrados es la que finalmente da la clave de los marcos interpretativos del presente del investigador. Un ejemplo interesante de estas posibilidades infinitas la podemos encontrar en el documental *RiP!: A Remix Manifesto* (2008), del director Brett Gaylor, en el que se juega con la eventualidad de utilizar materiales obtenidos a través de internet y de otras fuentes y de reorganizarlos de formas infinitas gracias al concurso de participantes a nivel global dentro de plataformas virtuales abiertas (*open source*).

Colaborativo

Más allá del cine observacional se encuentra la posibilidad del cine participativo. [...] Aquí el cineasta reconoce su entrada al mundo de los sujetos y sin embargo les pide que imprimen directamente a la película aspectos de su propia cultura. [...] con tal intercambio una película puede empezar a reflejar las formas en las que los sujetos perciben el mundo.

D. MacDougall 1998:134

Este estilo, también llamado participativo, compartido, comprometido, etc., tiene sus orígenes casi desde el nacimiento del documental y de la antropología. Aquí no se trata de una colaboración entre especialistas de diversas disciplinas para la producción de documentales sino del acto de trabajar con las ideas directamente obtenidas de las personas filmadas u otros miembros de la comunidad al operar en sus contextos culturales. La intención principal es, pues, construir desde la temática hasta la narrativa a partir del involucramiento activo de los personajes en el campo, quienes sugieren ideas y en muchos casos contradicen las opiniones del mismo director. Lo anterior supone un acortamiento de la distancia entre las narrativas académicas y las de los personajes en su desenvolvimiento dentro de sus ámbitos culturales, aunque esta acción colaborativa mutua se complica

¹⁸ Mi propio trabajo con archivos de video indígena encontrados en comunidades k'iche' de Guatemala sobre formas jurídicas mayas también estuvo constreñido a lo existente y rescatable de las cintas altamente dañadas que me fueron facilitadas por las autoridades locales (véase Flores 2012).

al revelarse casi inevitablemente la naturaleza socioeconómicamente jerárquica entre el espacio académico y el campo. Las consideraciones éticas y la responsabilidad del antropólogo en este tipo de interacción son de suma importancia también.

En realidad, cualquier encuentro documental o antropológico supone colaboración en algún nivel entre el investigador y los sujetos en el campo para poder establecer la interacción y llegar a resultados concretos. Sin embargo, este estilo busca moverse más allá de esta situación normal, hacia una práctica deliberada que posicione de manera central el encuentro antropológico. Muchas veces, el activismo político y la llamada «antropología aplicada» forman parte de este enfoque, por lo que el etnógrafo y sus colaboradores en el campo tienden a investigar temáticas relacionadas con los intereses primarios de los segundos. Por otra parte, también es cierto que una colaboración para ganar una mayor profundidad en el «punto de vista del nativo» puede servir como una forma más de apropiación de conocimiento antropológico para fines exclusivamente académicos.

Desde la antropología escrita, esta práctica colaborativa ha aparecido y desaparecido según los ritmos y contextos históricos por los que la disciplina ha ido atravesando. Un notable ejemplo de ello es la relación de Franz Boas a principios del siglo xx con el informante/colaborador kwa-kiutl George Hunt, con quien se apoyó para realizar trabajo de campo, entrevistas y escritos. La relación, aunque fructífera, no estuvo exenta de tensiones pues, la mayoría de las veces, Boas determinaría la agenda investigativa al definir las preguntas y el estilo en que su colaborador debería operar, haciéndolo efectivamente un asistente de su proyecto «científico» a pesar de que el mismo Hunt escribió más de 3 600 páginas en tal empresa (Lassiter 2005:27, 28).

Otro caso igualmente significativo es el de la colaboración establecida desde la década de 1940 (por intermediación de Sylvanus Morley) entre el estadounidense Robert Redfield y Alfonso Villa Rojas, un maestro rural maya yucateco. En este caso, Redfield efectivamente acreditó en varios de sus escritos a Villa Rojas como coautor, quien con el paso del tiempo se convirtió en investigador con amplio reconocimiento académico tras completar su formación en centros universitarios de Estados Unidos. Aquí, sin embargo, mucha de la validación del trabajo de Villa Rojas pasó por su posicionamiento dentro de aquella academia de la cual adoptó sus métodos y códigos aceptados de textualización. Por ello, queda abierta la discusión sobre si efectivamente concurrieron formas epistemológicas diferentes en la elaboración de sus textos.

Estos esfuerzos colaborativos constituyeron la excepción y no la regla, particularmente cuando los procesos de interpretación se fueron haciendo más «profesionales» y en búsqueda de generalizaciones comparativas sobre el comportamiento cultural de grupos humanos representados grandemente como homogéneos y con menos rastros de individualidad y/o subjetividad. Vino entonces, en los años ochenta, la crítica posmoderna de la antropología, y estas cuestiones volvieron a estar en el tapete de la discusión y la práctica antropológicas donde la colaboración fue vista como una «producción conjunta, pero con procesos tanto mutuos como diferenciados que se superponen, negocian, contestan y tienen resultados inesperados» (Marcus citado en Lassiter 2005:71). Asimismo, formas antropológicas clásicas (como la entrevista, el informante, el estudio de caso, etc.) fueron abriendo paso a interacciones más profundamente personales que hicieron casi inevitable la proyección de lo individual en la arena social y política del campo de estudio (Nichols 1994:82). Como indica Marcus:

...otras experiencias culturales pueden ser solamente evocadas o representadas por un cambio fundamental en la forma en que pensamos acerca de la construcción de los textos etnográficos. Intercambios dialógicos entre el etnógrafo y el otro, el compartir la autoridad textual con los mismos sujetos, el recuento autobiográfico como la única forma apropiada para fundir otra experiencia cultural con la del etnógrafo — todos ellos son intentos para cambiar radicalmente la forma en la que la materia convencional de la etnografía se ha constituido con el fin de cubrir auténticamente otra experiencia cultural (Marcus 1986:168).

Para el caso del documental colaborativo relacionado con la antropología, uno de los ejemplos más notables que se tienen en ese sentido es el de Robert Flaherty, quien en la segunda década del siglo xx logró la plena participación de sus personajes en las películas que elaboraba, especialmente en los casos de los influyentes documentales *Nanook del norte* (1922) y *Moana* (1926). Pese al enorme éxito de sus materiales filmicos, esta práctica colaborativa cayó prácticamente en desuso durante toda la primera mitad del siglo xx, pues los trabajos documentales se orientaron cada vez más hacia formas expositivas en las que, como se mencionó, la voz del autor tenía preponderancia sobre el resto del material, lo unificaba y generalizaba los contextos socioculturales de los grupos estudiados. No fue hasta la segunda mitad del siglo xx que antropólogos,

haciendo documentales, utilizaron la colaboración con las comunidades —o antropología compartida— como algo estandarizado. Entre estos se puede mencionar a David McDougall, Tymothy Asch, Gary Kildea, Jorge Prelorán, Jean Rouch y otros.

En el contexto latinoamericano, por su parte, las prácticas colaborativas en ese sentido con frecuencia están vinculadas al involucramiento político con las personas en el campo, sus comunidades y sus historias. Un ejemplo de ello ha sido la interacción de largo plazo que ha tenido Marta Rodríguez con comunidades indígenas en Colombia. Cuando comentó sobre su producción *Nuestra voz de tierra: memoria y futuro* (1974-1980) con indígenas del Cauca, la antropóloga/cineasta señaló:

Los indígenas participaron mucho en la película: les consultábamos la estructura narrativa y el esquema del montaje. Aquí venían a ver la moviola durante seis, siete, nueve horas. Y como considerábamos que la película tiene que servir como forma de conocimiento útil, también regresamos al Cauca para proyectarla (en Mora, 2014:63).

Mi propio trabajo junto a la investigadora Rachel Sieder con alcaldes k'iche' en Guatemala al que se le dio un sentido negociado y multisituado, también está relacionado con varias de esas experiencias previas ya que puso en el tapete la necesidad de editar y discutir entre todos (alcaldes e investigadores) un material previamente filmado por videastas de la comunidad sobre prácticas jurídicas propias o «derecho maya» que se articulaban u oponían a un derecho oficial altamente ineficiente y excluyente. En dicho proyecto colaborativo, el punto de partida fueron las necesidades políticas y jurídicas de los alcaldes sobre las que posteriormente se desarrolló una investigación apoyada en las discusiones críticas y posmodernas actuales de las ciencias sociales (Flores 2012). La experiencia vino a confirmar que existen diferentes posicionamientos sobre lo que se entiende por colaboración antropológica con las comunidades con las que se trabaja (véase Lassiter 2005:21).

Otro ejemplo que me viene a la mente es el documental mexicano *Voces de la Guerrero* (2004), hecho en colaboración entre los directores Adrián Arce, Diego Rivera Kohn y el antropólogo visual Antonio Zirión y jóvenes de la calle de la colonia Guerrero, uno de los barrios populares más emblemáticos de la Ciudad de México tanto por sus tradiciones y fuerte identidad como por su supuesta peligrosidad. El equipo entrenó en técnicas de fotografía y video a un grupo de jóvenes marginales para que

pudieran aprender a mostrar con estos recursos su propia realidad y sus experiencias cotidianas de calle desde su propio punto de vista y en sus propias palabras. La experiencia, de acuerdo con Ziri3n (2018), les posibilit3 adentrarse mejor en estos procesos de transferencia y apropiaci3n de los medios audiovisuales, para poner en marcha pr3cticas de autorrepresentaci3n y reflexividad que reflejan una mayor soberan3a visual y autonom3a de la mirada, todo como estrategias para resistir la exclusi3n social y revertir la invisibilidad.

Por otro lado, hay que estar igualmente conscientes de que a pesar de las buenas intenciones, la construcci3n colectiva de un texto con caracter3sticas multivocales, con la presencia inevitable de las relaciones de poder, puede con facilidad disfrazar nuevas y complejas formas de apropiaci3n cultural en las que la intenci3n de «compartir» sea solo una ilusi3n. Sobre todo si se parte de que como investigadores nos encontramos inevitablemente posicionados dentro de jerarqu3as socioculturales globales marcadas por cuestiones como g3nero, raza, nivel y tipo de educaci3n, y perspectiva pol3tica.¹⁹

Bajo estas consideraciones, sin embargo, la capacidad de que una iniciativa sea «compartida» y «en colaboraci3n» depende m3s de la posibilidad de los proyectos de establecer 3reas comunes donde los involucrados puedan negociar, combinar y materializar diferentes intereses y de formas distintas. El 3xito o fracaso de tales pr3cticas tiene que ver por lo tanto con la capacidad de articular procesos y resultados que cobren sentido para sus participantes. Es decir, proyectos que busquen desarrollar una pr3ctica antropol3gica con resultados y beneficios m3ltiples donde diferentes iniciativas se puedan articular al interior de un mismo proceso colectivo.

Como se se3al3, es en estos puntos de contacto entre pr3cticas, intereses y entendimientos variados de la realidad en los que tales experiencias pueden generar aportes a las actuales discusiones en los campos de la representaci3n, la colaboraci3n y la intertextualidad y se hace posible la construcci3n de textos donde varias voces y representaciones se combinan en un solo material final aunque los usos sean diversos. En tales ejercicios, autores como Stuart Hall apuntan hacia la necesidad de pensar *con* los movimientos sociales y a teorizar *desde* la pr3ctica, reconociendo la pr3ctica misma de la teor3a (Restrepo, Walsh y Vich 2010:12).

¹⁹ En ese sentido, se habla tambi3n de que algunos acercamientos reformistas no hacen sino mostrar «las capacidades ret3ricas de las 3lites y de su enorme flexibilidad para convertir la culpa colectiva en retoques y maquillajes a una matriz de dominaci3n que se renueva as3 en su dimensi3n colonial» (Rivera Cusicanqui 2015:291).

En términos más amplios, este tipo de interacción colaborativa también habla de procesos de intertextualidad multicultural, donde varias formas epistémicas de concepción y producción documental pueden ver su concreción en una prometedora práctica descolonizadora. Estos procesos con resultados culturalmente híbridos van marcando una tendencia creciente hacia lo que la investigadora Freya Schiwy (2009) ha llamado la «indianización» del documental. Sin embargo, integrar formas epistémicas provenientes de tradiciones distintas puede ser un ejercicio particularmente complicado, sobre todo cuando, por ejemplo, el investigador se apoya en no solo las opiniones en el campo, sino en que los mismos sujetos también hacen cámara y editan con sus formas particulares de ver, oír y textualizar. Quizá lo que está en juego en cualquier encuentro antropológico que busca procesos «compartidos» (y por extensión prácticas «aplicadas» o «políticas») es la forma en que el poder de actuar y proponer se establece, y cómo se distribuyen los resultados/beneficios entre sus diferentes participantes. Sobre todo deberían ser procesos en los que tanto el antropólogo como los sujetos de estudio puedan mutuamente potenciar lo mejor de sus energías y aprender de sus experiencias compartidas.

El video, entonces, tiene una cualidad particularmente valiosa tanto para el investigador etnográfico como para los miembros de la comunidad registrada, ya que no solo es un medio en el que los textos pueden ser codificados y decodificados casi por cualquiera con un mínimo de entrenamiento, aunque sus lecturas varíen, sino que a la vez permite circunnavegar al texto escrito que ha sido el medio más poderoso para la validación académica de una experiencia cultural compleja que normalmente enuncia el antropólogo. Así, personas escasamente letradas pero con talento organizativo y experiencias importantes de liderazgo e interacción social pueden, al tomar parte en experiencias de colaboración antropológica, utilizar el video para ir estructurando y difundiendo su visión del mundo de manera más efectiva y novedosa y de ese modo solventar necesidades comunitarias y políticas más amplias, al tiempo que el investigador enriquece su interacción con la comunidad y su comprensión de fenómenos particulares.

Etnoficción

Definir este género es una tarea compleja debido a que hay quienes afirman que todo documental es una construcción y por ende tiene algo de ficción,

mientras que toda ficción tiene elementos de la vida real. Sin embargo, los documentalistas que llaman *etnoficción* a su producción generalmente anteponen planos de la realidad social junto con elementos dramáticos abiertamente inventados, ya sea por el director o por los personajes mismos, lo que muchas veces revela estructuras y patrones subyacentes del comportamiento cultural. Aunque se parta de que cualquier acción pública es performativa y se basa en modelos o patrones sociales preexistentes, en la teatralidad de la ficción (o formas asociadas como en fiestas o rituales), sin embargo, lo que se da son actuaciones fuera del flujo cotidiano, es decir, momentos extraordinarios en los que se reproducen estructuras culturales estables que también pueden ser subvertidas (Carlson 2004:12, 13).²⁰

Este estilo de alguna manera surge prácticamente con la aparición del cine y tenemos un ejemplo temprano con *En la tierra de los cazadores de cabezas* (1914), de Edward Curtis, cuyo director ficcionaliza con elementos dramáticos la vida de los kwakwaka'wakw (kwakiutl) de la costa central de British Columbia, en Canadá. En esta obra participa, posiblemente por primera vez, un reparto de actores no profesionales compuesto enteramente por nativos de la región. En este caso, Curtis, con conocimientos previos de esa cultura, asignó una identidad definida a los personajes centrales (el hechicero, el jefe, el héroe y su prometida, etc.) en el marco de un relato con elementos dramáticos de corte occidental.²¹

La antropología escrita de principios del siglo xx también siguió, en su corriente de «cultura y personalidad» de Margaret Mead, Ruth Benedict y Edward Sapir, un interés por la psique individual de los sujetos en acción dentro de la sociedad, por lo que, más allá de la *verdad*, los elementos subjetivos en las «historias de vida» eran de importancia particular. Asimismo, en la publicación *American Indian Life* de 1922, una de las colaboradoras, Elsie Parsons, presentó narrativas basadas en su propio trabajo etnográfico de campo sobre indios norteamericanos con muchos elementos de ficción para hacer más accesible su lectura (Lassiter 2005:38, 39, 46).

En la segunda mitad del siglo xx encontramos, nuevamente en el genio de Jean Rouch, una práctica y una reflexión más acabada desde el

²⁰ Bajtín señala, asimismo, que las leyes, prohibiciones y restricciones que determinan la estructura y el orden de lo ordinario se suspenden en tiempos de carnaval —que es mitad real, mitad teatro—, y se produce «una nueva forma de interrelación entre individuos, contraponiéndose a las todopoderosas relaciones socio-jerárquicas de la vida no-carnavalesca» (Carlson 2004:23).

²¹ El material fue un fracaso comercial, pero se adelantó por varios años al documental *Nanook del norte* (1922) de Flaherty, quien logró gran aclamación gracias a una técnica narrativa más depurada y convincente.

punto de vista antropológico sobre el género de etnoficción. Así, en materiales como *Crónica de un verano* (1961), *Jaguar* (1967) y *Moi un noir* 'Yo un negro' (1958) se aplica de forma novedosa y eficiente la ficción para recrear una realidad social altamente reveladora en términos culturales. En estos casos, algunos de los personajes desarrollan una identidad ficticia espontánea y autoasignada que se antepone como hilo narrativo del material. De esta forma, el joven Oumarou Ganda se convierte en Edward G. Robinson, quien es, según él, un combatiente de Vietnam; Petit Touré es Tarzán, y así por el estilo. La influencia del neorrealismo y del surrealismo europeo se hace evidente en estas experiencias fílmicas de Rouch, quien buscaba una inmersión subjetiva en la experiencia del *otro* (véase Henley 2009:18).

Entonces, aunque los relatos son fantasiosos y aun inverosímiles, también dejan entrever elementos socioculturales muy concretos y significativos que se requieren para construir realidades alejadas de la verdad o francas *mentiras*. Como señala MacDougall (1998:136), los personajes con estos ejercicios, mientras más intentan ser otros, son paradójicamente cada vez más ellos mismos. Rouch demostró así que circunstancias artificiales pueden hacer surgir verdades ocultas a la superficie (Rabiger 1998:25).

Para mí, como cineasta y como etnógrafo, no hay prácticamente ninguna frontera entre una película documental y otra de ficción. El cine, el arte de lo doble, representa una transición desde el mundo real al mundo de la imaginación, mientras que la etnografía, el estudio de sistemas de pensamiento de otros pueblos involucra a un permanente zigzagueo de un universo conceptual a otro, una forma de gimnasia acrobática, en donde perder el equilibrio es el menor de los riesgos (Rouch en Henley 2009:255).

Al tratarse de ejercicios más intersubjetivos, el impulso posmoderno también parece nutrir este formato documental, pues entran en juego discusiones antropológicas como la desconstrucción de la oposición entre la ficción y la no ficción (véase Colley 2005:113). Ahora, más bien, una descripción esquemática y cargada de autoridad antropológica ha cedido terreno a propuestas que toman más en cuenta la dimensión experiencial y del inconsciente de los sujetos y del mismo investigador. Como bien señala MacDougall, «los valores de una sociedad descansan tanto en sus sueños como en la realidad que ha construido» (1998:135).²² En ese sentido,

²² Beattie (2004:146) también indica que el encuentro entre los hechos y la ficción da como resultado ya sea la subversión de los reclamos del documental de autenticidad o veracidad, o enfoques innovadores sobre las formas de representación en la textualidad audiovisual.

se ha hecho más admisible una comunión con otras formas de expresión como el cine, el psicoanálisis, el teatro, el arte y la literatura, lo que a su vez ha ido abriendo puertas y posibilidades para ampliar imaginativamente las reflexiones y representaciones de formas de creatividad que se exploran en las diversas culturas. Estos ejercicios, finalmente, ofrecen otras realidades que difícilmente podríamos alcanzar con una visión positivista alrededor de la construcción de verdad. Al mismo tiempo, nos pueden enseñar mucho sobre cómo las experiencias son reconstruidas en relatos —inventados o no— que conforman parte de la memoria individual y social de los sujetos en el campo. Lo importante aquí es ubicar «cómo la gente le da sentido a su pasado, cómo conectan la experiencia individual con su contexto social, cómo el pasado se vuelve parte del presente, y cómo la gente lo usa para interpretar sus vidas y el mundo a su alrededor» (Plummer 2010:401).

Finalmente, la ficción y la imaginación de lo *irreal* juegan un papel fundamental en la construcción y resolución de lo social. Los sueños o formas de ficción pueden ser maneras de re trabajar las experiencias cotidianas de acuerdo con los procesos de la mente inconsciente y/o social. Pueden ser, incluso, una forma de recordar eventos y enfrentar conflictos, traumas y contradicciones de una forma simbólica similar a como funciona la memoria y los mitos. En tal sentido, Paul Feyerabend señala que «necesitamos un mundo de sueños con el fin de descubrir los rasgos del mundo real en el que pensamos que habitamos» (Nichols 1994:89). Entonces, para nuestra práctica antropológica resultan importantes materiales como estos que han sido concebidos decididamente como ficción y siguen una línea argumental ya programada desde antes de la realización filmica, pero que muestran ambientes o situaciones culturales que dicen mucho de los sujetos, sus deseos y sus percepciones de tiempo y espacio.

Más recientemente, y en línea directa con el trabajo seminal de Rouch, tenemos una gran variedad de videos experimentales que van de la realidad a la ficción para permitirnos ir más allá de lo obvio sobre una determinada situación cultural. Un ejemplo de ellos es el trabajo del antropólogo visual sueco Johannes Sjöberg, *Transfiction* (2007), producido con travestis y transexuales de Río de Janeiro, quienes inventan historias sobre sus situaciones cotidianas que son muy reveladoras sobre sus formas de experimentar y conceptualizar el mundo. Asimismo, entre los videastas *kuikuros* del Brasil, del proyecto *Vídeo nas Aldeias*, también se dan elementos de cierta etnoficción en sus documentales, «porque cualquier

propuesta es hablada con los viejos y entre todos crean los diálogos, las escenas; se convierten en actores perfectos» (Carelli et al. 2016:14).

Otras experiencias en América Latina se relacionan más bien con cineastas profesionales de izquierda que han utilizado técnicas del llamado cine participativo, con actores no profesionales, para recrear situaciones de denuncia con alto contenido político. Uno de los más conocidos en esa línea es, sin duda, el boliviano Jorge Sanjinés, quien elaboró películas como *Ukamau* (1966) y *Yawar Mallku* (1969) en las que se apoyó en los aportes que se hacían desde la comunidad para la elaboración de sus tramas y actuaciones. Uno de los personajes centrales en varias de sus películas, el aimara Reynaldo Yujra, al reflexionar sobre su interpretación del personaje de ficción Sebastián Mamani en *La Nación Clandestina* (1989) señaló: «Yo no era un actor, nunca estudié para ello. Creo que me considero como un intérprete de la realidad boliviana, no un actor. El guion, el mismo personaje me dio la idea de que la gente podía entender a través mío los problemas que vivimos. Por eso me interesé en hacer esa película» (Zamorano 2017:150).²³ Al analizar experiencias recientes bolivianas en ese sentido, como la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB) y el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC), que heredan mucho del trabajo anterior de Sanjinés, Gabriela Zamorano indica:

Este método de interpretación libre, común en el teatro político [...] consiste en poner a los actores en situaciones que les son familiares y que usualmente se trata de evocar y reactuar fuertes experiencias de vida. Iniciativas del teatro político desde los años 1970 han experimentado extensamente con este método tanto para crear conciencia política como ser un recurso terapéutico para los participantes para que de forma colectiva puedan darle salida a experiencias personales violentas (Zamorano 2017:151).

Existen casos más recientes como el de los videastas indígenas del Laboratorio Runacinema en Ecuador, que desde 2011 producen historias ficcionadas basadas en realidades comunales kichwa otavalo. Estos apelan a la relación «sentimiento-pensamiento» y a la metáfora como resignificación subversiva para, entre otras cosas, revertir el carácter colonial de las representaciones visuales sobre el grupo (Muenala 2018:23, 111). En ese sentido, «la práctica audiovisual adquiere una dimensión política porque

²³ Reynaldo Yujra, siendo inicialmente un vendedor de canastos y herrero, fue divisado por Jorge Sanjinés e invitado a convertirse en actor. Yujra, después de varios años de trabajo con Sanjinés, dirigió por su cuenta la ficción *Qati Qati* 'Susurros de muerte' (1999) con una narrativa muy original.



Carlos Flores con Reynaldo Yujra. Quetzaltenango, Guatemala, 1999. Foto: Carlos Flores.

puede re-valorizar en imágenes los elementos singulares de sus expresiones y manifestaciones culturales, ancestrales y contemporáneas, encarnadas en sus propios cuerpos» (Muenala 2018:104). Es así que, al comentar sobre el corto *Segundo* (2014), de Diego Cabascango, Yauri Muenala indica:

...en la historia el personaje protagonista es un joven otavaleño interpretado por un otavalo mismo que había pasado una situación similar, lo cual le facilitó encajar al actor con el personaje, pues como señaló el propio autor: «Esta experiencia al ser recreada por alguien que vivió el problema, facilitó su actuación» (Muenala 2018:117).

También hay otros ejercicios que cabrían dentro del interés de la etnoficción, como las producciones dentro de lo que se pudiera llamar «video indígena comercial», que son obras, principalmente de ficción, hechas con poco capital y por improvisados videastas y actores indígenas que circulan ampliamente en mercados populares de América Latina. Tales productos están dirigidos mayoritariamente a públicos amplios, generalmente de escasos recursos, con los que hay fuerte identificación social, económica y cultural. Dichas productoras de video popular, además de ejercer una influencia



Ejemplos de video indígena comercial de México, Bolivia y Perú. Foto: Carlos Flores

considerable sobre sus audiencias, muestran situaciones, construcciones narrativas y formas estéticas no-hegemónicas que revelan desde lo *emic* no solo mucho de su mundo material, sino que reflejan fantasías, ideologías e imaginarios socioculturales en general de sus directores/guionistas/actores/editores/distribuidores que con frecuencia cumplen roles intercambiables al interior de todo el proceso.²⁴

²⁴ Es de esperar que con el tiempo, varios de estos videastas indígenas se profesionalicen, tecnifiquen y capitalicen lo suficiente para alcanzar niveles de mejor calidad en la producción cinematográfica, tal y como sucedió con el fenómeno de *Nollywood*, la industria de cine en Nigeria, que en buena parte comenzó con historias armadas con videos caseros y hoy es la segunda más importante del mundo en términos de la cantidad de películas producidas anualmente, solo por detrás de la India (*Bollywood*) y arriba de Hollywood.

Impresionista

Este estilo tiene una dimensión marcadamente subjetiva y tiende a desarrollar propuestas narrativas evocativas, poéticas y líricas, más que didácticas y, por lo tanto, con frecuencia apelan a la emoción más que a la razón. Los recursos comunicativos suelen estar centrados en imágenes con fuerte carga artística, simbólica y hasta surreal, e incluso se menciona que igualmente pueden caer en el ámbito de la ficción o la etnoficción (véase Barbash y Taylor 1997:20). Son en general propuestas muy personales de autor, con fuerte edición y que tienen mucho de autorreflexión, ya sea en lo teórico o en lo existencial. Quienes practican este formato comúnmente eligen explicar en el producto final el encuentro antropológico con formas psicológicas o metafóricas, lo que hace pasar a un segundo plano el encuentro entre los etnógrafos y la población representada. Mucho del documental experimental, sensorial y de ensayo actual podría ubicarse dentro de esta categoría.

En México, materiales como *Del olvido al no me acuerdo* (1999) del director Juan Carlos Rulfo o *Planeta Siqueiros* (1995) de Ramón Mikelajáuregui pudieran incluirse dentro de éste género, ya que transforman a los personajes en sujetos que no parecieran existir en la realidad sino en algún estado de inconciencia o trance. Otros materiales como *Koyaanisqatsi* (1982) y su secuela *Powaqqatsi* (1988) del director Godfrey Reggio, son propuestas estéticas de sociedades humanas y sus actividades y prácticas culturales alrededor del mundo a través de imágenes en cámara lenta o rápida y un fondo musical rítmico. Incluso se podría indicar que *El hombre de la cámara* (1928), de Dziga Vertov, por el tipo de lenguaje cinematográfico de una sucesión de imágenes aparentemente desconectadas entre sí y con muchos efectos visuales cabe dentro esta tendencia pese a su proclamada intención de hacer «Cine verdad» (Kino Pravda).

Entre los productos más cercanos a la antropología está el documental sobre ritos funerarios en la India, *Forest of Bliss* 'Selva de dicha' (1986), del director y antropólogo Robert Gardner, el cual nos muestra una India que se antoja exótica e inalcanzable por medio de impresiones logradas en parte por la sucesión de imágenes alegóricas que no intiman verbalmente con los sujetos sino que son producto de un observador externo que registra la acción sin involucrarse en los eventos, como lo haría un pintor.

Pienso que el hecho de ser un testigo no participante sí requiere de un juicio intuitivo, una sensibilidad intuitiva, para encontrar evidencias significativas

—esta es una palabra terrible—, sugerentes, evocadoras, sobre la naturaleza de una cultura. Siento que esto me pasó con frecuencia en India durante la filmación de *Forest of Bliss* (1986), cuando entendí la importancia de las caléndulas, del bambú y cosas por el estilo. Pero, por simples que fueran, todos estos elementos están intrincadamente entrelazados en los aspectos más profundos, ritualmente intensos y sagrados de sus vidas. Estos materiales tan simples son formas de introducirse en algo mucho más complejo (Flores y Ziri3n 2009:164).

Existe, pues, una alteraci3n ya sea espacial, temporal o auditiva que de alguna manera nos aleja de los personajes en el documental y sus estilos de vida, para ser reensamblados con ritmos y est3ticas estilizadas que no siguen las convenciones del realismo tradicional. En este tipo de propuesta surge la pregunta de si estos estados mentales subjetivos son producto del director, de la audiencia o de los sujetos mismos. Como en las obras de arte, las interpretaciones de los materiales son m3ltiples y por lo tanto mantiene una clara diferencia con la pretendida unidad explicativa del documental en general.

Reality TV – docudrama

Este es uno de los g3neros que de forma reciente se ha popularizado enormemente aunque de alguna manera ya existía desde los comienzos de la televisi3n en los a3os cuarenta, con espectáculos como la «Cámara Cándida» en Estados Unidos, en el que se gastaban bromas a personas encontradas al azar en las calles o eran invitadas al estudio. Ya en los a3os setenta hubo producciones que llamaron la atenci3n de antrop3logos como *Una familia americana* (1971), donde un equipo estadounidense de televisi3n film3 bajo la modalidad de «mosca en la pared» y sin estructura previa unas 300 horas de la vida cotidiana de los Loud, una familia acomodada «disfuncional» californiana. Entre otras cosas, se documenta el proceso de divorcio de los padres y el momento en que uno de los hijos se revela como gay y que adem3s utiliza lápiz labial. El director de la serie, Craig Gilbert, decidi3 en este proyecto adaptar las t3cnicas del antrop3logo Oscar Lewis al poner en la serie mucho del material en bruto captado sobre la vida cotidiana de los Loud.²⁵ Dos a3os despu3s, el documental fue lanzado al aire por la cadena de televisi3n PBS en 12 capítulos, lo que logr3

²⁵ Gilbert había producido previamente el documental *Margaret Mead's New Guinea Journal* (1969), alrededor de experiencias de la afamada antrop3loga.

captar una audiencia de 10 millones de personas, un hito para la época. Incluso la entonces septuagenaria antropóloga Margaret Mead consideró que la serie podía ser «tan importante para nuestro tiempo como lo fue la invención del drama y la novela para generaciones anteriores: una nueva forma para ayudar a que la gente se entienda a sí misma» (Harrington 1973:19). La serie levantó tal controversia que incluso la revista *Newsweek* del 12 de marzo de ese año le dedicó la primera plana, al tiempo que tuvo efectos inesperados entre los Loud.

Los productores sabían, también, que cualquier familia tendría problemas. Los Loud aceptaron que ellos no eran la excepción y acordaron no tratar de camuflar sus dificultades ante la cámara. Sin embargo, ninguno de ellos entendió desde el principio de la filmación cuán profundos eran sus problemas y que, ultimadamente, la única forma que encontrarían para preservarse a sí mismos sería con la ruptura familiar (Harrington 1973:19).²⁶

Una experiencia similar, *La familia*, se hizo para la televisión británica en 1974 siguiendo a otra familia de clase obrera en Reading (Lim 2011). Asimismo, en los noventa la televisión australiana produjo *Sylvania Waters*, que muestra en forma sarcástica el estilo de vida, los gustos y las extravagancias de una familia considerada como «nueva rica». Estas tres series dieron también origen a diferentes controversias debido a la naturaleza un tanto explotadora y voyerista que las enmarcó.

Otro ejemplo de producciones sobre personajes y sus individualidades de larga data pudiera ser la serie *Seven-Up*, iniciada por la televisión Granada en Manchester, Inglaterra, que desde 1964 dio seguimiento cada siete años a un grupo de 14 niños británicos de diferentes condiciones socioeconómicas desde que tenían siete años. Esta muy exitosa experiencia documental se ha replicado posteriormente en diversas partes del mundo y el seguimiento longitudinal del grupo original ha significado una rica veta para adentrarse en el diverso mundo de los personajes en términos de cambios de edad, personalidad, expectativas y acontecimientos históricos que los han acompañado. Al mismo tiempo, también ha mostrado las variaciones en las formas y los intereses alrededor del modo de hacer documentales televisivos. Asimismo, han surgido preocupaciones alrededor del impacto del carácter confesional de la serie en la vida privada de los

²⁶ Una década después, se presentó por la misma compañía PBS la secuela de la serie llamada *Revisitando a la familia americana* y nuevamente hubo otra serie en 2001 a instancias del padre, Bill Loud. Para entonces, su hijo Lance, ya con 50 años, era drogadicto y VIH positivo, muriendo de hepatitis C ese mismo año.



Una familia Americana y sus controversias. Foto: ReelRundown (<https://reelrundown.com/celebrities/Top-Five-Most-Annoying-Reality-TV-Stars-of-All-Time>).

personajes por haber estado en el ojo público durante prácticamente toda su vida.

Los formatos de tales materiales son bastante amplios y con frecuencia tienen un elemento de competencia entre sus participantes y un claro voyerismo del público, atento al comportamiento y las confesiones de los personajes.²⁷ Aunque en principio hay una intervención voluntaria, estos ejercicios también apuntan hacia la erosión de los espacios privados y el refugio que pueden ofrecer en una sociedad cada vez más vigilada. Las técnicas narrativas se nutren tanto del documental como del periodismo y el «efecto de realidad» en general, con prácticas con cámaras en mano, sonido directo, filmación en lugares remotos y demás. Al mismo tiempo, también obtienen del cine de ficción otras tecnologías para

²⁷ Un ejemplo de ello sería el aclamado filme de ficción *The Truman Show* (1988) de Peter Weir, en el que el personaje principal atrapado en un mundo ficticio no sabe que desde niño es filmado y visto por miles de personas en el mundo en tiempo real.

construir espacios dramáticos como un guion prescrito, luces artificiales, etc. (Beattie 2004:189; Grau 2002:35).

Los *shows*, entonces, van desde programas de preguntas y respuestas hasta la filmación de eventos cómicos o dramáticos, ya sean en un estudio controlado o en localidades exóticas. De cierta manera, el nombre de «realidad» pudiera ser incorrecto, pues aunque se trate no de actores sino de personajes reales, las condiciones en que se efectúa su filmación se dan con frecuencia en espacios irreales y en situaciones anormales, fuertemente manipuladas por los productores o incluso por los mismos personajes. Por otra parte, el hecho de exagerar situaciones o llevarlas al límite para que el interés no decaiga busca mantener entretenidas a grandes audiencias, lo que significa ganancias económicas dentro de la lógica comercial en que se enmarcan.

Quizá los programas más conocidos de este formato son los llamados *Big Brother*,²⁸ cuya primera serie se lanzó al aire en la televisión holandesa en 1999, y tras su enorme éxito en ese país se hicieron versiones similares en muchas otras partes del mundo. Con algunas variantes, la idea es juntar a un grupo de personas que deben convivir durante semanas en una casa con micrófonos y cámaras de video en varios rincones del lugar con el fin de que la audiencia pueda seguir los sucesos y diálogos dentro del grupo a toda hora y «en tiempo real» (aunque al cortar de un espacio a otro se haga un tipo de edición). Los participantes mantienen contacto limitado con el exterior y están conscientes de que hay un público siguiendo sus pasos, lo que, lejos de la idea de la «mosca en la pared» del formato observacional, este normalmente promueve grandes dosis de exhibicionismo y actitudes narcisistas que se revelan en su actuación frente a la cámara/público. Solo una persona del exterior mantiene comunicación ya sea con todo el grupo o con individuos para tratar asuntos generalmente conflictivos en el contexto de sus interacciones personales. Debido a que el telespectador tiene el poder de lograr la permanencia o expulsión de cada uno a los participantes mediante votación, el elemento competitivo consiste en ver quién es el último en permanecer, quien es la persona que ha sabido ganarse la aprobación del público con actitudes que se consideran aceptables. Así, se observan comportamientos de colaboración mezclados con otros en que de plano se busca traicionar a los demás participantes para ir granjeándose

²⁸ *Big Brother* hace referencia al líder omnipresente y siempre vigilante de los ciudadanos de la ficticia República de Oceanía de la novela *1984* de George Orwell y que es una crítica directa a los regímenes policiacos y totalitarios de los Estados soviético y nazi de los años cuarenta.

la simpatía de la audiencia. Entonces, un elemento que siempre está y va más allá de la «verdad» en general es el escrutinio público sobre los personajes en interacción para evaluar quién se mantiene más fiel a sí mismo, a sus propias certezas o a su sistema de valores, revelando finalmente su «verdadera» naturaleza. Al concluir el evento, normalmente los ganadores reciben un premio en dinero, autos, fama, etc., y sobre todo viven una transformación al pasar de ser personas «normales» a celebridades mediáticas.

Otros ejemplos de este tipo de género son la serie COPS (Policías) que salió al aire en la televisión estadounidense por primera vez en 1989 y en la que se da seguimiento a la vida y actividades de un grupo de policías que enfrentan diferentes situaciones de riesgo o dramas personales. Luego siguieron secuelas similares con bomberos, enfermeras, sobrecargos en líneas aéreas, etc. Aquí lo interesante es que se ve el desarrollo del drama cotidiano desde el punto de vista de los principales actores involucrados o al menos dan esa sensación. Debido a que la vida es captada en el viejo estilo *sur le vif* (al vuelo) o en formatos que se asemejan con el *cinéma vérité* o el cine directo de los sesenta, con tomas sin trípode, siguiendo la acción e improvisando, dichas series han también atraído la atención de gente más especializada en eventos culturales y estudios de comunicación.

Por último, también tenemos otros ejemplos como la serie *Survivor* (2000) de la cadena CBS, creada por Charlie Parsons, que es una competencia entre grupos ubicados en una isla desierta; o la serie de la televisión británica *Lost* (2001), de Alastair Cook, documentalista y antropólogo egresado del Granada Centre for Visual Anthropology, en donde se establecen varios equipos de filmación compuestos por tres jóvenes cada uno, que luego son ubicados vendados en alguna parte del mundo sin que ellos sepan dónde. La tarea de cada grupo, ya con la cámara en operación, es la de averiguar primero dónde están y luego competir con los otros equipos con solo 200 libras esterlinas en el bolsillo para ver cuál llega primero a la columna de Nelson, situada en Trafalgar Square, en el centro de Londres. Aunque en este caso la idea es atractiva en principio, el docudrama se centra demasiado en la competencia y en las personalidades de los participantes, más que en las culturas que van encontrando en su retorno a casa.

Desde la antropología o desde el documental «serio» se ve con cierto desdén a estas formas de representación. Sin embargo, también se valora que en estas producciones hay un intento de capturar lo «real» utilizando discursos y dispositivos de autenticidad que validan la veracidad y «honestidad» de la representación. Es por ello que aunque mucha de su

orientación va hacia el sensacionalismo por presentar escenas de contenido sexual, conflictos interpersonales, aventuras y situaciones extremas, y personajes controversiales que exageran sus rasgos para ganarse a la audiencia, dichos materiales de divulgación popular pueden ser importantes para atraer alguna atención de las ciencias sociales. En ellos, manifestaciones culturales y revelaciones emocionales emergen de forma inesperada aun dentro de espacios confesionales controlados.

Por otra parte, se señala que lo que el *reality TV* hace realmente distinto con respecto a las intenciones de un documentalista es que su diseño busca primeramente satisfacer los placeres del entretenimiento, en vez de que exista un argumento, un análisis y una exposición, lo que sería más propio del documental establecido. De igual manera, más que el espacio donde se lleva a cabo el evento sociocultural, es la interacción personal la que resulta realmente importante. Así, reflexiones y actitudes privadas hechas públicas, junto con elementos como chismes y confesiones, van remplazando los conocimientos oficiales e institucionales como interpretaciones creíbles y con autoridad de la realidad (Beattie 2004:193, 194, 199).

Este formato, por lo que se ha entendido de lo que es «estético» o «correcto», también da pistas sobre los gustos y marcadores socioculturales de la audiencia que normalmente lo consume (véase Austin 2007:48, 44). Aquí puede pensarse en dimensiones de clase y niveles de educación formal, aunque no necesariamente, pues como afirman los sociólogos estadounidenses Richard Peterson y Roger M. Kern, la barrera entre gustos culturales «altos» y «bajos» se ha ido erosionando en los últimos tiempos y lo que se está produciendo ahora es una tendencia de consumo de las expresiones audiovisuales de la «realidad» que van «de lo esnob a lo onmívoro» (citados en Austin 2007:55). Esto no significa que el documental como lo conocemos esté agonizando, pero como señala Beattie (2004:203), tales formas de entretenimiento con gente real y/o «ordinaria» han ido replanteando y hasta reconfigurando algunos de los rasgos formales del documental expositivo y observacional tradicionales.

Conclusiones

Como se señaló, esta clasificación de formatos documentales busca solamente dar un panorama general sobre diferentes formas de acercarnos filmicamente a nuestros personajes en el campo y construir narrativas sobre/con ellos y su entorno cultural. Por lo tanto, no pretende ser absoluto ni

que cada documental caiga nítidamente dentro de alguno de los estilos mostrados: expositivo/explicativo, *cinéma vérité*, directo, observacional, reflexivo, archivístico, colaborativo, de etnoficción, impresionista y *reality* TV/docudrama. Tampoco aspira a que estos sean los únicos posibles, pues hay una multiplicidad de otras formas para contar una historia en forma de documental. Más bien, el capítulo ha buscado ofrecer sugerencias para que el lector pueda contar con más posibilidades narrativas y que, combinadas o no, llegue a delinear mejor sus estrategias para la textualización documental y así transmitir más adecuadamente las ideas y emociones centrales que se deseen compartir.

Al mismo tiempo, se espera haber estimulado una reflexión crítica acerca de cómo diferentes estructuras narrativas pueden también decir algo sobre el tipo de vínculos sociales e ideológicos detrás de la forma de representación elegida y por ende sobre los posicionamientos antropológicos e ideológicos que los respaldan. Como señala Lourdes Roca, un texto audiovisual, más allá del soporte en que lo encontremos, puede ofrecer información «no solo sobre la época que refiere, sino aún más sobre la época desde la que es construido» (Roca 2001:43). Y es que en las relaciones de poder, inevitables en cualquier proceso de representación, la forma en sí misma normalmente configura los cimientos que estructuran el resto de la práctica documental. Es en estos formatos para contar historias que con frecuencia se hacen visibles relaciones más profundas entre el antropólogo/documentalista y las personas en el campo con las que trabaja.

Sin embargo, tal vez el producto más rico sea aquel que logre reducir mejor la distancia entre las narrativas alrededor de los posicionamientos académicos/audiencia con las de los individuos y sus comunidades en el campo (véase Lassiter 2005:4). Aparte de la promesa de desarrollar un material más profundo y «denso» también sería deseable atenuar las repercusiones no deseadas alrededor de las construcciones identitarias y los consumos sobre el llamado «otro» antropológico.

Capítulo III. Métodos antropológicos en el documental

Este capítulo busca adentrar al lector en pasos metodológicos necesarios o deseables para avanzar en una producción que satisfaga tanto las necesidades de la investigación antropológica como las de la producción documental. Como es común en el trabajo del etnógrafo, el involucramiento paulatino con los sujetos en el campo y sus espacios sociales, y la reflexión posterior, generan inevitables ajustes conceptuales y formales a lo largo de todo el tramo de registro y textualización de la realidad social. La vida y las actividades de los personajes —y nuestro entendimiento de ellas— se desarrollan de forma tan inesperada que en el trabajo del antropólogo lo común es que no sea posible capturarlas del todo en un guion o formato previo. Entonces, más allá de la recolección de datos, la cámara de video se convierte en un recurso tecnológico que media en la negociación de relaciones sociales con el propósito de producir conocimiento etnográfico (Barbash y Taylor 1997:79; Pink 2007:168).

El registro audiovisual antropológico es, antes que nada, el resultado de un proceso intersubjetivo y normalmente intercultural entre el antropólogo y los sujetos en el campo. Por ello, su calidad dependerá de la capacidad del investigador para relacionarse socialmente y de las interacciones de poder entabladas, de la profundidad de la observación y reflexión *in situ*, así como del adecuado uso de los instrumentos y de las condiciones generales de registro. Es en este diálogo de subjetividades con su despliegue de formas de registro donde el antropólogo valorará y capturará la vida y las acciones de otros, y le será posible entrar más eficazmente en las realidades de estos desde sus perspectivas y contextos particulares.

Una vez de regreso a su estudio/cuarto de edición, el antropólogo visual deberá tomar decisiones de conformidad con los instrumentos técnicos con los que cuenta para el proceso de edición y sobre todo de los

recursos narrativos que habrá de utilizar para la elaboración del texto audiovisual. En tal sentido, la producción de documentales etnográficos no es tan diferente como se pudiera creer a la elaboración de otras formas de textualización, como escribir un artículo, un libro o una tesis. En todos se necesita la reducción y restructuración de la realidad social a un documento con determinados parámetros ordenadores, lo que a la vez también supone una *reconstrucción*. Entonces, no se trata tanto de una reproducción de lo que hay «ahí afuera» sino más bien de una representación en la que intervienen, además de la subjetividades en juego, elementos técnicos, teórico/conceptuales y estéticos.

Son precisamente algunos de estos elementos que el presente capítulo busca exponer y analizar para adentrar al lector sobre algunos pasos o métodos que le pueden ser útiles para la elaboración de documentales antropológicos. Se trata entonces de ampliar un espacio en el que las metodologías y las problemáticas de las ciencias sociales y las de la comunicación puedan coexistir y colaborar de mejor manera.

Preproducción

Establecer un tema

Idealmente, el tema a escoger deberá ser uno con el que el etnógrafo se sienta identificado y apasionado. Este, que parece ser el primer paso lógico, puede ser también uno de los más complicados. En realidad, este primer escalón significa normalmente la culminación de un complejo proceso previo de reflexión del autor ya sea consigo mismo, con colegas o con el entorno sociocultural que quiere analizar. La tarea se facilitará si se ha trabajado con cierta profundidad algún asunto en particular y ahora se pretende comunicarlo en un documental. Igualmente, habrá mayores posibilidades en la medida en que se tengan desarrolladas las premisas y los asuntos o tendencias básicas que serán expuestos en el trabajo (lucha por la tierra, resistencias contra la minería, celebraciones de alguna fiesta patronal o casos de violencia doméstica, por ejemplo). La definición de un tema tiene que ver también con la viabilidad real de cristalizar las ideas en un documental, pues entran en juego factores variables a considerar como el tiempo que se dedicará, el acceso a los personajes, el equipamiento técnico o los presupuestos financieros para el desplazamiento y mantenimiento en el campo del investigador y sus auxiliares, en su caso.

Como primera regla general podría enunciarse que se debe *evitar en lo posible lo obvio o repetir lo que ya está dicho y hecho*. Existen sujetos que son en sí mismos muy llamativos y que normalmente despiertan mucha curiosidad en el público dada la publicidad con la que ya cuentan o por el misterio o los peligros que enmarcan su actividad. Aunque sin duda las experiencias de muchos de ellos son temas importantes, en estos casos siempre se corre el riesgo de que se repita con pocas variantes lo que otros documentales ya han señalado y por lo tanto no se tenga mucho nuevo que decir. Lo anterior no busca que se cancele automáticamente la empresa de filmar este tipo de asuntos conocidos, pues cualquier problemática es en principio inagotable y siempre se pueden encontrar giros novedosos que den nueva luz a la situación vivida por estos actores. Más bien, debemos tener presente que la obviedad no está tanto en el tipo de sujeto sino en el tratamiento que se le dé.

Otro problema relacionado podría ser el de llegar con preconcepciones fuertemente establecidas sobre las características que deben cumplir los personajes de acuerdo con algunos estereotipos o sobre cómo abordar el asunto mismo. Estos posicionamientos pueden limitar seriamente la apertura mental que es saludable tener alrededor del flujo de nuevas impresiones que van surgiendo de la experiencia en el campo. Finalmente, un buen documental es aquel que nos hace reflexionar sobre las complejidades y ambigüedades de la existencia humana y no el que hace simple propaganda o nos indica inequívocamente cómo pensar un tema. Es por ello que una práctica cuestionable sería la de empezar un documental para el que ya se tiene la respuesta acabada (o ya la conoce la audiencia potencial). Es más, tener una respuesta de antemano puede implicar que estemos explotando a los actores en el campo para nuestros propios fines.

Por otra parte, y como es sabido, quienes provienen de las ciencias sociales han sido entrenados para pasar del mundo de la experiencia empírica al de la escritura con cierta eficacia. En ese sentido, el antropólogo tradicional muchas veces no necesita más que su presencia y una libreta para registrar un evento en el que participa como observador. La elección de un tema para un documental, por el contrario, tiene que ver también con la capacidad real de grabarlo y luego expresar una narrativa con imágenes y sonidos. Hay situaciones, por ejemplo, que por lo específico de su contexto presentan un alto grado de dificultad o es hasta imposible su tratamiento audiovisual. En muchos eventos, el uso de una cámara se encuentra estrictamente prohibido o no es bien visto. Nuestra misma presencia puede resultar incómoda a un grupo determinado por lo que representamos en

términos políticos, de clase, de raza, de creencias, de etnicidad, de género, etc. En otros casos, el equipo físico de grabación puede ser considerado por algunos como material valioso y por lo tanto susceptible de ser robado, por lo que no lo podremos mostrar abiertamente. A veces las condiciones de luminosidad o claridad auditiva no serán satisfactorias para una grabación audiovisual. En otros casos habrá que tomar en cuenta las condiciones meteorológicas como agua o arena, que en un momento dado pueden dañar el equipo o imposibilitar la grabación.

Entonces, limitaciones como las mencionadas predisponen las posibilidades concretas de llevar adelante el registro inicial. Por eso debe considerarse siempre que la intención de expresar con imagen, sonido y palabra conlleva, por las dificultades técnicas y operativas, procesos que pueden ser mucho más complicados que la simple observación participante del trabajo antropológico no audiovisual. *Es por ello que uno siempre se debe preguntar en primer lugar: ¿es posible filmar esto o aquello? y ¿cómo expresar en imágenes lo que me interesa comunicar?* Para ello hay que tratar de imaginar cómo quedará terminado el documental. Tal proyección, a la vez, habrá de influir en la forma de grabar y editar el material dentro del estilo narrativo que escojamos. En algunos casos puede ser un buen ejercicio hacer un esquema en una libreta sobre cómo se imaginaría uno las secuencias, ya sea por escrito o con dibujos. Este es un buen principio para empezar a estructurar la producción, lo que se reforzará, transformará o desechará en la medida en que vayamos definiendo mejor nuestros personajes y el tema, una vez en el campo. Aunque el documental final ya no tenga mucho que ver con esta idea original, lo importante del ejercicio habrá sido el irse acostumbrando a idear la realidad no tanto con escritura, sino con imágenes y sonidos. Claramente, tras definir mejor a los personajes en el campo una vez que pasemos una temporada con ellos, se nos facilitará hacer un nuevo esquema de secuencias, técnicas y estilos ahora con mejor conocimiento de las posibilidades reales en el terreno.

Definiendo a los personajes

Si estamos de acuerdo en que una de las tareas de nuestra práctica antropológica es analizar culturas a través de las relaciones interpersonales que se dan en contextos específicos, entonces nuestros personajes tendrán que ser portadores de experiencias que permitan de alguna manera conectarlas con las de las audiencias. El caso contrario también es posible,

como cuando se retrata a un personaje con una vida tan única que lo hará palpablemente diferente a lo que el público en general está acostumbrado. En cualquier caso, siempre queda el cuestionamiento de si el personaje en sí mismo es el *familiar* o *diferente*, o si está en nosotros la intención, consciente o no, de hacerlo más cercano a nosotros o distanciarlo. Como señala MacDougall, los antropólogos que hacen documentales con frecuencia «buscan tipos ya sea exóticamente interesantes en otras sociedades o personajes que resultan familiares en la propia, a costa de personas más típicas de la sociedad que se está filmando» (Barbash y Taylor 1997:40, 41). Esto resulta válido en relación con las concepciones que tenemos sobre asuntos como el aspecto físico, la facilidad de palabra o la simple simpatía/antipatía que nos pueden hacer inclinarnos hacia «tipos ideales» que podrían ser más agradables, desagradables o empáticos para enganchar a las audiencias a las que queremos llegar. En ese sentido, Nichols advierte que al menos en el cine observacional:

...está la idea de un «performance virtual», un performance sin guion y sin ensayo previo, el cual, como el que tiene guion y ensayo, conlleva temáticas significativas a través del gesto del cuerpo, el tono de voz, y la expresión facial. En vez de asumir una identidad transmitida performativamente, se trata del performance de toda una vida —la condensación de toda una vida en momentos representativos— (Nichols 1994: 72).

La vida social de los individuos, entonces, tiene fuertes elementos de performatividad cotidiana, lo que ayuda (o no) a ejercer cuotas de poder para satisfacer necesidades individuales dentro del grupo con el que se interacciona. En ese sentido, hay quienes parecen tener una «gracia» natural o que han ido perfeccionando un lenguaje corporal y verbal que les permite desempeñarse mejor o hacerse más presentes en el día a día social para ejercer una influencia mayor dentro del grupo, lo que a la vez les permite cimentar mejor su propia identidad (Carlson 2004:34, 42). Morin opina que el cine puede ayudarnos a percibir esta teatralidad de múltiples rostros en la vida social, la cual revela tanto verdades como enmascaramientos mediante expresiones y ocultamientos (Heusch 1988:10). Siendo el lenguaje corporal y la expresividad de los individuos elementos sumamente importantes para transmitir ideas y emociones a una audiencia a través del documental, por tanto, siempre resulta tentador filmar a quien mejor logre capturar nuestra atención o con quien sintamos cierta identificación. Muchas veces esta atracción se puede dar únicamente a través

de rasgos físicos o estéticos que se consideran relevantes independientemente de las ideas de los personajes. Al respecto, Nichols afirma:

Los cineastas buscan a aquellos que se revelan o exponen a sí mismos «naturalmente», permitiendo su performance enganchar la curiosidad y empatía del espectador mientras enmascaran la propia fascinación o atracción del director —incluido lo erótico de la mirada— detrás de la naturalidad del descubrimiento de códigos familiares (de dramaturgia occidental) de la expresividad humana entre otras. Convenciones cinematográficas del close-up y de la toma larga, de la escena y del evento, de la edición continua y del sonido sincrónico refuerzan los performances virtuales que se ajustan al molde del teatro dramático clásico occidental en las etnografías desde *Nanook* hasta *The Women's Olamal* (en contraste a la alternativa brechtiana del teatro épico y el efecto de alienación o la exploración de formas indígenas no occidentales) (Nichols 1994:73).

El asunto, por lo tanto, es que estos personajes «cinematográficos» tienden a «robar cámara» y posiblemente opaquen a otros que tengan por decir cosas igual de interesantes o más, pero que por su naturaleza introvertida —o por utilizar códigos de comunicación diferentes a los nuestros— se alejan del centro de la acción. El documental, en todo caso, es en muchos sentidos una rama del arte dramático, y para lograr una puesta en escena efectiva es indispensable desarrollar intercambios sólidos de comunicación con nuestros colaboradores en el campo primero y posteriormente con nuestras audiencias. Así, juzgamos cuestiones como personalidad y motivaciones no tanto por lo que la gente nos dice sino por lo que hace y cómo lo hace (Rabiger 1998:39), aunque, como se mencionó, siempre es bueno explorar las posibilidades de inclusión de personajes menos visibles socialmente pero con posicionamientos interesantes, claros y reveladores para nuestra temática.

EJERCICIO:

Hacer un pequeño ensayo de filmar y explicar como si se tratara de cine mudo una situación determinada usando solo imágenes. Esto nos ayudará a desarrollar el potencial del video como medio para capturar lenguajes corporales, sentimientos y sensaciones que la palabra escrita o auditiva puede eclipsar. Una de las reglas de un documental efectivo es que si uno puede expresar algo con imágenes, no hay por qué decirlo. Aquí, la palabra debe servir siempre para fortalecer la imagen, no para sustituirla.

Por otra parte, vale la pena preguntarse qué es lo que anima a nuestros entrevistados en el campo a participar en nuestro proyecto de video que busca hacer un registro de sus vidas. Es común que los personajes se sientan de algún modo agradecidos o satisfechos de que personas de afuera se interesen por sus vidas aunque no siempre es el caso. Lo anterior se vincula con la calidad de las relaciones que establecemos en el campo, los intereses en juego y lo que representamos para los participantes de las comunidades de estudio. El solo hecho de llegar con equipo de video de alguna forma empodera tanto al documentalista como a algunos personajes en el campo y muchas de las dinámicas que se generan se hacen sobre esta base. Hay que recordar que tanto ellos como nosotros estamos constantemente trabajando y ajustando la relación y evaluación del otro.

Lo anterior puede ser cierto incluso para quienes no tienen una relación directa con nosotros o que quizás nunca llegamos a conocer, pero que de alguna manera están influyendo, para bien o para mal, en el medio sociocultural en donde pensamos realizar el documental. Eventualmente, alguna gente puede sentirse ofendida por no haber sido invitada a contar su historia o no desea que se conozca la versión de otro grupo de la comunidad que puede ser rival. Dicho de otra forma, si una comunidad ya se encuentra seriamente fracturada por cuestiones políticas, territoriales, de clase, étnicas o religiosas, por ejemplo, sentir simpatía o identificación por un bando puede significar tomar distancia o enemistarse con el otro (Tomaselli 1999:177). Así, al «dar voz» a algunos se puede terminar silenciando a otros y/o ahondar en diferencias o conflictos preexistentes. Como bien señalan Barbash y Taylor (1997:43), el mismo acto de filmar es algo político. En comunidades pequeñas, la elección de unos personajes sobre otros puede incluso llegar a cambiar el equilibrio de poder local y hasta generar encono social por un largo periodo. Otros podrán pensar que nuestro trabajo como antropólogos/videastas se apropia de información o conocimiento de la comunidad sin que se vea una ganancia concreta para ellos (quienes, a su vez, probablemente pensarán también que las personas entrevistadas sí están recibiendo algún beneficio).

Es por ello que, en condiciones ideales, una buena práctica es pasar relativamente largos periodos de campo conociendo a la sociedad con la que se trabaja antes de pasar a la etapa de la filmación. Eso nos permitirá no solo adentrarnos de mejor manera en la temática por documentar y conocer de forma más profunda a nuestros personajes, sino que estaremos en una posición más ventajosa para detectar posibles problemas que nuestra misma filmación pueda desarrollar o exacerbar. Si esto no es posible, tal

vez podamos contar con el apoyo de alguien de *afuera* que ya tenga relaciones consolidadas en la comunidad, como otro antropólogo, un médico o algún trabajador social, por mencionar algunos. La experiencia de otros documentalistas apunta a que un fuerte vínculo entre el estudio previo de una situación con la misma producción documental tiende a garantizar un resultado más satisfactorio en todo el proceso.

La investigación y el campo

El nivel de investigación y compenetración que logremos en el campo, entonces, serán indicadores importantes de la calidad de nuestro registro audiovisual final. Aquí es donde iremos adentrándonos en la realidad social tomando en cuenta la experiencia que otras personas han comunicado sobre el tema y nuestras propias vivencias con los sujetos de estudio. Como se mencionó, muchos de los supuestos que inevitablemente llevábamos antes de estos pasos seguramente se verán confrontados en la medida en que profundicemos en su conocimiento, lo que nos obligará a ajustar constantemente las ideas que teníamos sobre cómo hacer nuestro documental.

El campo está lleno de eventos inesperados y nuestro trabajo puede verse entorpecido constantemente, lo que nos obligará a ir resolviendo de manera creativa los problemas que se vayan presentando. Por ello es importante anticipar en lo posible qué contrariedades se nos pueden presentar, a la vez que conviene tener varias estrategias para avanzar en algunos niveles, mientras se resuelven los otros (Rabiger 1998:114). En todo caso, lo esencial es conseguir un paulatino acercamiento a la vida de nuestros personajes que nos vaya permitiendo desarrollar relaciones de confianza, basadas en respeto, interés, entendimiento y paciencia. Junto a esto, al adentrarnos en el mundo que queremos registrar resulta provechoso ir percibiendo lo que pudiera ser lo típico o lo atípico de esa cultura y en la vida de nuestros protagonistas y, sobre todo, cómo plasmarlo en video.

Con respecto a los personajes, es útil ir conociendo sus lugares preferidos, rutinas y ritmos (Rabiger 1998:115) y, en un nivel más individual, sus complejidades y hasta contradicciones personales que en un momento dado nos pueden revelar múltiples dimensiones de su mundo. Aquí, sin embargo, hay dos consideraciones a la hora de empezar el proceso de grabación: 1) el efecto de una cámara en esa relación de confianza y 2) la dimensión ética. En el primer caso, puede suceder que después de desarrollar

un buen *rapport* con nuestro personaje, resulta que su conducta cambie de forma significativa una vez que se empieza la grabación. Esto es porque en primer lugar el mismo acto de filmar siempre altera de una manera u otra la realidad que queremos registrar o representar. Una cosa es decir algo en forma confidencial y otra es dejar un registro de palabras que luego puede perjudicar a quien las dijo o dejarlo seriamente comprometido. Una grabación puede también revelar aspectos de las vidas de nuestros personajes que no se anticiparon y que no gusten (Nichols 2001:6). Además, mucha gente en el campo sabe que lo dicho en una grabación puede ser sacado de contexto, manipulado o hasta alterado en el cuarto de edición y desvirtuar las explicaciones obtenidas.

Lo anterior lleva a tomar siempre en cuenta la *dimensión ética* de las relaciones que estamos desarrollando en el campo. Claramente, este concepto es un tanto elástico pues es algo valorativo y va variando en tiempo y espacio históricos, por lo que incluso se ha mencionado que debiera entrar en el área del debate filosófico (Pink 2007:50). Aunque los debates alrededor de este tema son amplios, para fines de este material podría sintetizarse que la consideración ética trata de reducir al mínimo la posibilidad de que alguien salga lastimado en el proceso de producción documental. Aquí resulta importante que el investigador tome distancia de las posiciones en que ve a las personas en el campo como un medio para un fin, y no como el fin mismo. Es decir, se busca que nuestra responsabilidad y obligaciones con respecto a los sujetos en el campo se establezcan sobre bases de entendimiento firmes, sin dejar de manifestar una consideración constante hacia sus derechos (Nichols 2001:9; Murphy y Dingwall 2010:339).

Los asuntos éticos alrededor de la proyección de documentales tienden a surgir de dos campos diferentes pero que se sobreponen: (i) los procesos y procedimientos para hacer filmes y (ii) la forma y dirección del filme terminado, sus proposiciones a la audiencia y sus orientaciones implícitas alrededor de los sujetos. En términos de la forma, la perspectiva semiótica para los asuntos de significación que han sido tan influyentes en los estudios sobre filmes de ficción necesitan ser revisados y ampliados una vez que el referente se vuelve una persona o evento del «mundo real». Como lo ha sugerido Bill Nichols, la semiótica es una herramienta inadecuada para confrontar los numerosos impactos del documental sobre «aquellos cuya imagen ha sido 'tomada'». Él nota que los asuntos de privacidad, difamación o calumnia no son simplemente un fenómeno semiótico (Austin 2007:52).

Una forma de encarar esta dimensión sería la de mostrar claramente nuestras intenciones desde el principio con la gente con la que hemos de trabajar, explicarles todo el proceso y cuál es el producto final que esperamos; otra es la de regresar con el producto final y pedir la opinión de las personas que estuvieron involucradas, con la posibilidad de negociar algunos cambios; la última sería la de invitar a alguno(s) de los personajes a participar en el proceso de edición para crear verdaderos productos colaborativos, intertextuales y de coautoría (véase Flores 2012). Ciertamente, el momento de mayor riesgo en el proceso de creación de conocimiento antropológico es cuando los resultados se hacen públicos ya sea en textos escritos o en audiovisuales. En ese punto del proyecto ya no se tiene tanto control del curso que tomará esa información ni de los fines para los cuales puede ser utilizada por otros que no participaron en la interacción meramente etnográfica ni en el proceso de textualización. Además, puede ser que muchos investigadores ya no sientan ninguna responsabilidad una vez cumplidos sus objetivos académicos y filmicos, por pensar que no tendrán consecuencias para ellos por no encontrarse ya en el campo.

Cuando se trata de documentales, el problema ético/metodológico puede que se incremente, ya que tienen mayores posibilidades de ser consumidos e interpretados por miembros de la comunidad que a lo mejor no estarán de acuerdo con la forma en que los representaron, e incluso otros que no participaron ya sea por existir opiniones desfavorables hacia ellos o porque no se les preguntó su parecer. Una dificultad adicional al documental es la de mantener en reserva la identidad de los personajes cuando sea el caso, algo que es común en el trabajo etnográfico escrito en el que no es raro que se cambien los nombres de personas y lugares en espacios de riesgo. En el documental, por el contrario, esto será más difícil por las mismas características del medio, que los hace más identificables ya sea por imagen, locación, sonidos o timbre de voz.

El trabajo de alguien que hace video en una comunidad también es más evidente que el mero hecho de estar ahí como sucede en la práctica de la antropología tradicional. Muchas veces, como antropólogos de diario de campo, podemos acercarnos a nuestros sujetos sin tener necesariamente que pedir permisos a autoridades locales (aunque es recomendable obtener estas autorizaciones, siempre y cuando las autoridades o las políticas locales no sean motivo de un escrutinio sofocante sobre nuestro trabajo). Hay ocasiones en que el permiso se alcanza tras una asamblea comunitaria que determina su otorgamiento o no después de haber escuchado la propuesta ya sea por boca de alguno de sus miembros con el que

el investigador ha tomado contacto o bien sea directamente expuesta por el interesado. En otros espacios, como museos, galerías de arte, instalaciones presidarias o militares, ceremonias religiosas, etc., sus encargados sí suelen ser muy específicos en cuanto a las posibilidades de grabar o no y bajo qué condiciones. En estos lugares lo normal es que se necesite un permiso formal, muchas veces por escrito.

Por último, quisiera agregar que esta etapa de preproducción será más rica y puede garantizar mejores resultados si al final se logra ubicar no solo el enfoque central del documental, sino a los personajes y las situaciones que lo ilustrarán. Esto es porque una vez que empecemos a grabar, serán básicamente esas imágenes las que tendremos para trabajar en la edición. En el texto escrito, lo normal es continuar agregando información alrededor de nuestro material de campo seleccionado, mientras que en el audiovisual más bien se trata de ir disminuyendo lo registrado hasta depurar el mensaje que se desea transmitir. Independientemente del tema a elegir, entonces, hay que tomar en cuenta que una de las condiciones de la textualidad audiovisual efectiva es que tiene que ser lo más concreta posible en cuanto a la centralidad de la problemática por trabajar y por ende en la definición de los personajes. Mientras más centradas y menos temáticas se manejen en un material, mejor será el resultado, pues tratar de cubrir muchos aspectos puede llevar a generalizaciones que al final no se sostendrán con solidez o no se logrará transmitir con claridad el mensaje al público.

Al contrario del texto escrito, si algo en el material audiovisual final no se entiende o resulta confuso cuando se está proyectando, no existe la posibilidad de regresar a ese punto oscuro y clarificarlo. Es por ello que en los programas tanto radiales como audiovisuales siempre es recomendable una buena dosis de lo que en la teoría de la comunicación se conoce como *redundancia*, es decir, la explicación reiterada de la centralidad de la problemática, su exposición de diferentes maneras, en diversos momentos. Es este eje narrativo el que debe mantener nuestra atención todo el tiempo y que posteriormente capturaré el interés de la audiencia. La calidad de las imágenes o su fuerza testimonial pueden verse comprometidas si no se logran hilar y articular adecuadamente los eventos. Incluso, lo común es que registros muy buenos sean sacrificados y queden fuera en la edición final en aras del reforzamiento de la argumentación central.

Pamela Yates, quien en la década de los ochenta dirigió *Cuando las montañas tiemblan* (1983), reconocido como uno de los mejores documentales sobre la guerra civil en Guatemala, en una entrevista con la prensa

de ese país, décadas después, señaló la importancia de la centralidad de su producción de la siguiente manera:

—Usted afirma que después de hacer esas entrevistas regresó a Estados Unidos, pero sintió que el material que tenía no le bastaba para hacer el documental. ¿Por qué?

—Tenía muchas escenas buenísimas, pero no tenía una película. No estaban bien hiladas y no había un personaje principal. Podía haberlo dejado como una serie de entrevistas, pero quería capturar la esencia de lo que estaba ocurriendo, y para eso era necesario hacer una película. Entonces conocí a Rigoberta Menchú y se convirtió en la narradora de su vida en paralelo a lo que ocurría en Guatemala. Llegó al estudio, vio todas las escenas, escribió su parte y la grabamos. Eso era algo sumamente radical porque en esos días las mujeres mayas solo aparecían en videos turísticos y cosas por el estilo, nunca como protagonistas.¹

Producción

Una vez que sintamos que se ha recopilado suficiente información sobre el tema y de los individuos que darán vida al documental, y ya hayamos obtenido el acceso y/o los permisos correspondientes en la comunidad, el siguiente paso tiene que ver con el registro audiovisual de los personajes y sus vidas en la sociedad. Aquí toca decidir qué estilo de documental estamos concibiendo, pues de eso dependerá nuestra estrategia de grabación y posterior edición. Lo normal será que nos interese capturar cuestiones como audio/voz e imágenes de movimientos, gestos, actitudes y detalles de nuestros personajes, así como realizar tomas que nos informen de su medio natural y sociocultural. Como se mencionó, será fundamental tener una idea clara del tema o la historia que nos interesa desarrollar, aunque esto se vaya modificando mientras el proyecto avanza.

El documental en general se ha concebido como un medio que entretiene al mismo tiempo que informa y, como señala Rabiger (1998:188), que muestra de forma intrínseca comportamientos sociales, así que las acciones normalmente hablan más fuerte que las palabras de un narrador o incluso del entrevistado. Es decir, los dramas de la vida real son más fáciles de comunicar si se pueden ver más que explicar. La dimensión dramática, además, es la que mejor se conecta con nosotros en un nivel emocional y por lo tanto nos puede enganchar existencialmente de una manera más

¹ *El Periódico*, 19 de febrero de 2012, Guatemala.

profunda. Al final se trata de que el registro nos dé un acercamiento de la vida de los personajes, sus comunidades, relaciones y ambientes físicos ya sea más rico o complementario de lo que nos brinda el texto escrito. Si se optara por un material *observacional*, por ejemplo, para alcanzar una sensación de realismo en nuestro material final los tres elementos que idealmente estarán presentes en el registro son:

- a) Los diálogos y las relaciones entre los personajes
- b) Sus actividades
- c) El ambiente material en donde se desenvuelven sus vidas

Estas grabaciones vendrían de alguna manera a constituir el equivalente a lo que registra en un diario de campo el antropólogo tradicional. Sin embargo, no necesariamente lo sustituye, pues en el diario de campo normalmente se avanzan algunas interpretaciones y se ponen otros datos como estados de ánimo del investigador, planificaciones o logísticas para los siguientes días, etc. A la vez, el diario de campo suele contener anotaciones desordenadas y sin una estructura muy clara, que lo hacen difícil de ser comprendido por otras gentes. Contrariamente, los registros audiovisuales en el campo tienden a tener estructuras más definidas y con mejores posibilidades de ser interpretadas por otros (aunque seguramente no de la misma forma como lo haría quien las registró). Esto se debe en parte a que los dichos registros suponen una previa visualización de la forma que tendrá el texto final; además, las tomas —el equivalente de los apuntes— ya no podrán ser modificadas en lo sustantivo una vez que se encuentren en el cuarto de edición.

Por otra parte, el estudio posterior del registro audiovisual puede tener ciertas ventajas por sobre el escrito en el sentido de que, dado su carácter polisémico, las imágenes y los sonidos siempre filtran más información de la que se produce en los textos escritos, y son portadores de lo que se ha llamado un «exceso de significados» (Ball y Smith 2010:309). Así, con la observación y el análisis constantes de este material se podrán *ver* situaciones en el campo que no se percibieron ni tomaron en cuenta mientras se hacía el registro audiovisual, pero que alcanzaron un nuevo sentido cuando se volvieron a trabajar tras un análisis más profundo e interconectado de las imágenes junto a otras referencias secundarias y nuevas reflexiones teóricas.

La semejanza con el diario de campo radica más bien en que la información que se obtiene es más o menos contemporánea con los sucesos en el campo. La captura de información, entonces, ya sea por medio de las

notas de campo o de la cámara reduce a recuentos —de manera selectiva y bajo ciertas convenciones comunicativas— el flujo de eventos que se dan en la vida comunal; dicha práctica, como su nombre lo indica, sirve para «recontar» *un fragmento* de lo que sucedió en el momento del registro. En todo caso, este cuerpo de información será esencial para el momento de la escritura o la edición del texto final, con el respaldo de los marcos analíticos y las estrategias narrativas que sean apropiadas para su articulación.

Cómo se reduce y enmarca este flujo social para realizar el recuento textual ha sido motivo de mucha discusión del pensamiento crítico contemporáneo en antropología y otras ciencias sociales. Ya desde los años veinte Malinowski señalaba que «en etnografía, a menudo hay una distancia enorme entre el material en bruto de la información —tal y como se presenta al estudioso a través de sus propias observaciones, o de afirmaciones de los nativos, o del calidoscopio de la vida tribal— y la presentación definitiva y autorizada de los resultados» (Clifford 1998:47). Igualmente, en discusiones más actuales se señala que:

Un mundo no puede ser aprehendido directamente; siempre se infiere sobre la base de sus partes, y esas partes deben ser arrancadas conceptual y perceptualmente del flujo de la experiencia. De esta manera, la textualización genera sentido a través de un movimiento circular que primero aísla y luego contextualiza una cosa o un suceso en la realidad que lo engloba. Se genera un modo familiar de autoridad que afirma representar mundos discretos, significativos. La etnografía es la interpretación de las culturas (Clifford 1998: 58).

Lo que hasta ahora han sido fragmentos dispersos de la vida de la comunidad, entonces, pasará a componer un texto acabado y generalmente coherente que podrá ser entendido por muchas otras personas acostumbradas a ciertos marcos de entendimiento generalmente dominantes.² En el caso de la filmación de rituales, por ejemplo, por muy oscuros que parezcan en cuanto a su entendimiento e interpretación, con frecuencia existen ya elementos intrínsecos que sin duda favorecen la estructura narrativa del documental y que los hacen de cierta manera previsibles en el sentido de

² Estas estrategias narrativas se han venido desarrollando desde los relatos de los primeros viajeros a tierras lejanas hasta los elaborados por los mismos antropólogos que iniciaron la experiencia de campo. Así, en el texto de los *Argonautas del Pacífico Occidental* de Malinowski publicado en 1922, se notan laboriosas construcciones narrativas, un uso de la voz activa para transmitir un «presente etnográfico», dramatizaciones ilusorias de la participación del investigador en eventos de la vida de los trobriand, todo ello con el fin de que su propia experiencia con los nativos pudiera también ser la experiencia del lector (Clifford 1998:47).

que tienen un principio, un medio y un final, así como ciertas pautas de comportamiento y de pensamiento simbólico que son reconocibles transculturalmente. No resulta sorprendente, por lo mismo, que aparte de la importancia cultural que tienen, exista tanto antropólogo/documentalista con marcada preferencia por registrar y textualizar estos eventos.

Paradójicamente, sin embargo, mientras más se comprenda un texto final este será probablemente menos auténtico, ya que una intervención menor del etnógrafo en su construcción arroja normalmente un recuento menos inteligible. Como se mencionó, e independientemente de la estrategia narrativa que se utilice, siempre existe el peligro de que el registro de campo termine únicamente apoyando una tesis que ya se tenía de antemano, o que esta información original se transforme sustancialmente para acomodarse a la historia o marco referencial preestablecido que utilizará las voces de los personajes solo para reforzar un *efecto* de autenticidad del trabajo (Emerson, Fretz y Shaw 2005:359, 360, 363). El riesgo es el mismo para cualquier tipo de textualidad.

La entrevista

Aunque anteriormente se mencionó que el documental que muestra a los personajes interactuando y dialogando entre ellos en su espacio social es el más favorecido en la actualidad por la antropología, sobre todo en el caso del llamado *observacional*, también es cierto que una buena parte de las producciones audiovisuales antropológicas -pasadas y actuales- cuentan con narración en off y utilizan las entrevistas a los personajes como algo esencial, aunque su inclusión se dé de formas distintas. En nuestra formación como antropólogos, lo más seguro es que en varios momentos de nuestras carreras hemos tenido que realizar entrevistas, ya sea estructuradas (preguntas y respuestas), semiestructuradas o informales (preguntas abiertas o conversaciones). Su utilidad para el trabajo antropológico radica en que a través de ellas los sujetos en el campo verbalizarán directamente sus entendimientos de una determinada situación que nos interesa estudiar y además porque la palabra hablada es lo que más se parece al texto escrito por la mayor linealidad racionalizada de las explicaciones. Sin embargo, hay quienes piensan que incluso las mismas entrevistas en el campo invariablemente separan a los entrevistados, junto a sus respuestas, del contexto de sus vidas diarias (Mishler, citado en Sherman 2010:375).

Aun así, este apartado se dedica a la entrevista, por si el director considera pertinente incluirla en su producción, dado el papel clave que esta técnica de investigación sigue jugando en el trabajo antropológico. Incluso si no se llegara a utilizar en una producción documental, puede servir como un registro útil para ahondar en el conocimiento del espacio socio-cultural en el que trabajamos o por si decidimos incluirla en algún texto escrito paralelo que aborde la problemática que estamos estudiando, como se hace en la antropología tradicional.

Es importante mencionar aquí que, dado el carácter introductorio de este material, no será posible dar razón de muchas otras formas posibles de registro de nuestros personajes en el campo que no estén basadas en entrevistas, por ejemplo, las que se centran en diálogos e interacciones entre los sujetos. Sin embargo, se espera que la adquisición de nuevos conocimientos sobre la técnica de la entrevista y su registro audiovisual ayudará al lector a desarrollar técnicas apropiadas para estas otras opciones de grabación con la cámara.

Principios básicos

La entrevista es considerada uno de los instrumentos de investigación que mejor muestran la interacción social con los sujetos de estudio. Es común pensar que las normas para hacer una buena entrevista no son otras que las pautas para mantener una buena comunicación en general. Esto no es tan simple como parece y, como se verá, entraña retos metodológicos, técnicos y epistemológicos particulares, pues genera una serie de relaciones complejas entre el entrevistado y su interlocutor.

Los procesos de comunicación en la antropología normalmente están mediados por relaciones socioculturales diferenciadas y desiguales que pueden ser de clase, de género, de origen étnico o religioso, etc., lo cual ya plantea códigos de intercambio y procesamiento de información diferentes entre entrevistador y entrevistado(s). Desde esta perspectiva, siempre existe el riesgo de que el investigador termine imponiendo sus pautas de comunicación, especialmente porque serán sus marcos de referencia conceptuales los que normalmente habrán de reflejarse en el texto final (Guber 2011:70-72). Como señala Barbara Sherman, en tal proceso de acumulación de datos e información resulta fundamental establecer «cómo los entrevistados reconstruyen eventos o aspectos de la experiencia social, al igual que cómo los entrevistadores crean su propio entendimiento de

lo que se ha dicho» (Sherman 2010:370). El carácter *verídico* de tal interacción dependerá en buena medida de su correspondencia con la forma en que se percibe o construye la realidad social desde la cual se expresa el entrevistado. De no ser así, se puede pensar que este mintió, distorsionó los datos o que el investigador no entendió las respuestas o el contexto en que se dieron. Se ha dicho que el resultado de tal intercambio en realidad produce *entre-vistas*, es decir, un material unificado surgido *entre* varios puntos de *vista* (Kvale citado en Sherman 2010:373). Es, pues, un proceso de negociación complejo en el que intervienen posicionamientos y relaciones sociales de poder en las interpretaciones.

Lo anterior puede limitar, alterar o incluso adulterar las respuestas del entrevistado, por lo deben idearse estrategias para minimizar los *ruidos* o desequilibrios en el proceso de comunicación. Para ello es pertinente hacer un ejercicio de *reflexividad* en el que al menos tratemos de pensarnos, en el marco de la entrevista, como sujetos con nuestras propias cargas culturales y subjetividades. Habrá que tener siempre presente, entonces, desde dónde hablamos y no perder de vista que la interpretación antropológica, por estar posicionada (aunque se diga neutral), cae inevitablemente dentro del campo político. Por lo tanto, el problema muchas veces no es tanto un asunto de validez de la calidad de la información, sino de quién tiene el control del proceso interpretativo (Murphy y Dingwall 2010:345, 347). Vista así, sin embargo, la entrevista no debe ser motivo de parálisis o una razón que nos impida tener una interacción relajada y atenta a lo que el entrevistado nos está diciendo por estar constantemente cuestionando nuestra propia posición.³ Por el contrario, toca desarrollar bases más sólidas para realizar entrevistas exitosas, como lo sería un conocimiento suficiente del contexto sociocultural de los entrevistados y el desarrollo de niveles de confianza con miembros de la comunidad que se materialice en un genuino interés por lo que nos cuentan y por sus vidas. En todo caso, existen algunos métodos que nos pueden ayudar a minimizar algunas de las problemáticas con las que normalmente debe lidiar el trabajo antropológico.

Una entrevista estructurada con preguntas bastante definidas, por ejemplo, tiende a estar más apegada al marco referencial del investigador que una abierta o no dirigida. En el primer caso, el de pregunta/respuesta,

³ Una excesiva reflexividad puede llevarnos a hacer de esta intelectualización de la relación con los sujetos el tema central de la investigación, lo cual sería una forma de reducir y aun de explotar a las personas que nos están brindando sus mundos para efectos casi exclusivos del debate académico contemporáneo.

se podrían obtener mejores resultados cuando el espacio sociocultural de los sujetos no es tan distante con respecto al investigador, aunque esto no siempre es garantía de éxito, pues siempre intervienen otros factores como personalidad, estado de ánimo, empatía, etc. Sin embargo, el no tener que lidiar tanto con códigos culturales marcadamente diferentes puede facilitar el proceso de comunicación e intercambio. Las entrevistas abiertas, por el contrario, llegan a funcionar mejor como conversaciones sin agendas tan claras que abran posibilidades inesperadas de aprehender mejor la vida de los entrevistados al establecerse ritmos y marcos referenciales más determinados por ellos (véase Guber 2011:75). Esto, sin embargo, con frecuencia conlleva el peligro de que los códigos culturales utilizados no siempre conecten bien con los parámetros de entendimiento de otras audiencias fuera de la comunidad. Los ritmos y codificaciones aceptados de un documental no siempre admiten, por decir algo, explicaciones circulares y/o repetitivas, con largos silencios o con demasiados detalles, como se da con frecuencia en contextos de vida comunal.

Una entrevista nos puede informar sobre situaciones sociales complejas que sería difícil capturarlas con una cámara solo siguiendo las interacciones y los diálogos entre los personajes y más aún si se ha decidido desechar una narración superpuesta para explicarlas. Sin embargo, la aparición de rostros de personajes que responden preguntas ante la cámara (lo que en inglés se conoce como *talking heads*) puede dar como resultado un producto aburrido para la audiencia si no se hace bien. Esto obedece a que el espectador normalmente no va a ver un documental para oír explicaciones, sino que más bien espera ver dinámicas sociales en la atmósfera del espacio cultural de que se trate. Sabiéndolas usar, sin embargo, las entrevistas pueden funcionar como guías eficientes que expliquen adecuadamente el universo cultural que nos interesa entender. Deberán ser intensas y contener una buena historia para comunicar las ideas que se quieren transmitir a la audiencia final. A diferencia del texto escrito, una entrevista también nos da pautas sobre emociones y estados de ánimo de los entrevistados, ya sea a través de sus entonaciones, silencios o gesticulaciones, que en un momento dado pueden ser muy reveladoras de la forma en que determinados eventos los han impactado a nivel personal o sobre sus formas culturales propias para procesarlos. Por lo tanto, conviene tener presente que una entrevista se trata no solo de información que el entrevistado está tratando de estructurar con los elementos narrativos con los que cuenta, sino que en muchas ocasiones se trata de recuentos de dramas o situaciones personales dolorosas o conflictivas.

Preparación de la entrevista

Una primera estrategia potencialmente útil para ir estableciendo los marcos referenciales que funcionan en la vida y la cultura de los personajes de nuestra investigación sería la de sostener encuentros informales durante la etapa de preproducción y luego, de ser posible, hacer entrevistas abiertas o charlas casuales con una grabadora de audio antes del registro en video. Esto no solo nos permitirá adentrarnos en su forma de concebir la realidad, sino que podremos también establecer quiénes pueden ser mejores interlocutores según sus cualidades expresivas. Asimismo, al escuchar cuidadosamente las palabras del sujeto registradas en la cinta podremos establecer cuáles son las áreas en las que puede tener mayor dificultad para expresarse, ya sea por no conocer mucho sobre el tema, no contar con el vocabulario adecuado o por aspectos conflictivos o muy complejos para esa persona. Esto último puede indicar una posible relación no del todo resuelta con su propia realidad y eventualmente revelar situaciones críticas para las que no haya respuestas fáciles o a las que debemos prestar mayor atención. Por otra parte, estos primeros registros de voz nos pueden hacer ver nuestros puntos fuertes o deficiencias como entrevistadores y, por lo tanto, prepararnos mejor a la hora de hacerlo con una cámara.

Como se explicó, la claridad del mensaje en el audiovisual es clave para su buena transmisión al público puesto que, por sus características efímeras, se dificulta ver y escuchar nuevamente alguna parte que no se hubiera entendido bien. Por ello, tendremos mejores oportunidades de dar a conocer las ideas de nuestros sujetos si estos tienen cualidades que los hagan buenos comunicadores, como tono y claridad de voz, expresividad, articulación de sus planteamientos, etc. Aun mejor será si después de estos primeros registros se desarrolla un *rapport* más profundo, haciendo que el personaje se sienta más relajado y con mayor disposición para compartir sus pensamientos. Hay que tener presente que los entrevistados hacen relatos de acuerdo con la percepción que tienen de su audiencia y de sus interacciones con esta (Cortazzi 2010:388).

Sin embargo, podrían surgir también algunos problemas. Si los sujetos ya nos contaron algo de su realidad durante la grabación de audio, puede ser que a la hora de entrevistarlos formalmente con la cámara de video ya no parezcan tan naturales cuando tengan que repetir cuestiones previamente verbalizadas (aunque si la primera grabación de audio es de buena calidad, siempre es posible incluir algunos segmentos en el documental a la hora de la edición, en caso de que el audio de la cámara no difiera

tanto del de la grabadora). La otra dificultad podría ser que en la primera entrevista de audio el personaje hubiera contado cosas muy íntimas o dolorosas, que posiblemente ya no querrá repetir frente a la cámara.

Una entrevista previa, por lo tanto, deberá ser un ejercicio sin pretensión de profundizar mucho en el tema, y cuya utilidad consiste en establecer la dinámica entrevistador/entrevistado, tras la cual se podrán identificar las aptitudes comunicativas de los personajes y las posibles dificultades de comunicación con el investigador (véase Barbash y Taylor 1997:342). Existe una regla general para una buena entrevista previa: empezar con preguntas sobre hechos concretos y/o triviales y reservar el material más íntimo o emocionalmente cargado para cuando el entrevistado se sienta más cómodo con la situación (Rabiger 1998:180).

Locación

Normalmente resulta conveniente situar a los entrevistados en ambientes que les sean familiares, pues de ese modo proporcionarán información extra del contexto de sus vidas y de sus relatos. Al sentir suficiente control de su entorno, tenderán a estar más relajados y es probable que suceda lo contrario en un espacio en que no se sientan cómodos. Dado que los contextos cotidianos muchas veces incrementan el entendimiento de las verbalizaciones, la locación no es sencillamente el telón de fondo, sino parte de la trama que se está desarrollando durante la entrevista (Guber 2011:88, 89). Para la producción documental, la noción de entrevistar a alguien en su espacio vital apuntala la tarea de construcción de realidad y autenticidad.

Lo anterior se cumple en la mayoría de los casos. Sin embargo, hay que prevenir posibles dificultades en este sentido. Existen casos, por ejemplo, en que el entrevistado no quiere hablar en su contexto familiar, ya sea porque no quiere que sus parientes o vecinos —los niños, por ejemplo— oigan lo que va a decir o, aún peor, que alguien directamente relacionado con su ámbito social represente un peligro si se dan a conocer algunos eventos que han permanecido bien resguardados en el espacio doméstico o social de la comunidad. Tales situaciones limitarían seriamente las posibilidades expresivas y de profundización del entrevistado sobre un determinado tema.

Entonces, conviene pedir a quien se vaya a entrevistar que ayude a encontrar un lugar apropiado para el registro de su voz. Sin embargo, aun así puede darse un nuevo desencuentro con el entrevistador. Como

antropólogos, nuestra inclinación profesional con frecuencia buscará que el contexto de la entrevista refleje la forma como viven y operan cotidianamente nuestros personajes. Ellos, sin embargo, posiblemente no se sentirán cómodos al ser representados de esta forma y más bien desearán que el registro audiovisual refleje lo que ellos consideran su mejor ángulo. Un zapatero, por ejemplo, que normalmente trabaja en un área desordenada y no muy limpia, posiblemente procurará que se le permita asear y acomodar su taller antes de que sea grabado, y él mismo preferirá vestirse de diferente manera para la ocasión.

Otro caso podría ser el de algunos grupos étnicos a los que se ha representado tradicionalmente bajo ciertos estereotipos que no corresponden exactamente con su realidad. Un ejemplo son los llamados *lacandones*, en el estado mexicano de Chiapas, a los que se suele identificar con altos grados de exotismo y otredad. Así, los personajes en documentales de este grupo han sido filmados repetidamente ya sea teniendo la selva como contexto, en un rancho o frente a templos mayas de los alrededores a la vez que se presentan con su túnica blanca tradicional y una larga cabellera. Cuando uno visita los lugares donde viven, sin embargo, se puede apreciar la fuerte influencia de la modernidad en muchos de ellos: habitan en casas de concreto, utilizan automóviles y aparatos eléctricos, se visten según la moda occidental y llevan el pelo corto. Lo anterior puede que choque con la supuesta *autenticidad* que en un primer momento se quería mostrar. En ese caso habrá quienes opten por filmar solo a aquellos que aún se miran como el estereotipo, mientras que otros adecuarán sus planteamientos a las existencias concretas de los personajes que se están registrando y podrán construir una realidad textual más acorde con ese mundo.

Los siguientes aspectos a evaluar serán las condiciones de luz, ruido y presencia social. En el primer caso, hay que constatar que nuestra cámara tenga la capacidad de grabar correctamente en las condiciones de luminosidad de la locación, que pueden ser cambiantes o extremas. Deberá tenerse en cuenta que de una entrevista usualmente solo se tomarán extractos pequeños que se irán intercalando para armar la pista de audio en el momento de la edición. Esto puede ser problemático si no se analizan los cambios de iluminación que se dieron durante el registro, pues puede ocurrir que se produzcan «brincos» visuales en la edición final, lo cual restará consistencia y linealidad a la entrevista. Es decir, si se empezó a grabar temprano por la mañana, por ejemplo, es muy probable que la intensidad de la luz varíe conforme avance la entrevista. Entonces, las sombras podrán ser más cortas, habrá filtraciones de luz hacia el domicilio que se localizarán en

diferentes puntos en relación con las primeras tomas, etc. Al pasar de luz natural a iluminación artificial también cambiará los registros de colores, y eso a su vez puede igualmente producir «brincos» en caso de que la edición requiera unir distintas imágenes. Así, en previsión de posibles variaciones de luz conviene hacer entrevistas más o menos cortas o pedir a los personajes volver a ser entrevistados otro día con ropa similar, esperando que no haya cambios significativos como lluvia o nubarrones u otros imponderables. Con esto, sin embargo, se puede perder el hilo de la narración, por lo que deberá intentarse entonces, en lo posible, hacer una entrevista sobre un tema específico en una sola jornada. Por otra parte, aunque siempre se pueden manipular cuestiones como color y contraste en el cuarto de edición, muchas veces algo mal grabado no se logra remediar más tarde. Por ejemplo, una imagen cuya fuente de luz quede atrás del personaje, como una ventana, puede darnos un fuerte contraluz que oscurecerá la imagen y se perderán los detalles faciales de forma prácticamente irreparable.

Algo similar sucede con el sonido ambiental, ya que este debe de ser igualmente consistente no solo para poder entender lo que nos está diciendo el entrevistado, sino para facilitarnos también una edición con pocos brincos de audio. El oído humano discrimina constantemente sonidos y solo enfoca su atención en algunos, por lo que muchos de los que se producen en el ambiente no interfieren significativamente en la captación de lo que es «importante» y resultan prácticamente imperceptibles. La cámara, sin embargo, sí capta todo el audio que se encuentre en el rango del micrófono, lo que muchas veces interferirá en la calidad de la entrevista (véanse en el capítulo siguiente algunos pormenores sobre el manejo del sonido). Estos ruidos que «contaminan» la grabación afectan la inteligibilidad más de lo que se cree y dificultan la edición. En ese sentido, también hay que evitar en lo posible tener música como fondo de la entrevista (peor aún si son piezas conocidas), pues durante el montaje, este sonido hará más patente la discontinuidad de los cortes de edición y será un fuerte distractor para las audiencias.

Entonces, se debe mantener presente que en el trabajo antropológico, un documental con audio pobre y confuso será prácticamente inservible, aunque las imágenes sean buenas y claras. Lo inverso funciona de forma diferente, pues malas imágenes pueden ser salvadas por un audio inteligible e interesante.

Por ello, antes de iniciar una grabación formal deberá comprobarse la intensidad y calidad de los sonidos y ruidos del entorno, haciendo varias pruebas con el micrófono y con audífonos. Este elemento sonoro

puede estimular un traslado imaginario del receptor hasta la locación, por ejemplo, los sonidos de la selva o los de un restaurante en plena actividad. Sin embargo, si se detectan ruidos que podrían distraer mucho, como el de un aire acondicionado, podadoras, niños llorando, animales de corral ruidosos, etc., habrá que procurar eliminarlos antes de iniciar. De cualquier modo, queda el recurso de hacer la entrevista en otra parte. A veces un pequeño movimiento puede dar frutos: por ejemplo, si se está entrevistando a alguien con un fuerte tráfico atrás, el ruido de los vehículos podría neutralizarse con sólo lograr que el tráfico quede a las espaldas del entrevistador y su micrófono. Aquí hay que tener presente que normalmente los exteriores son más ruidosos que los interiores.

Antes de empezar a grabar una entrevista debe escucharse el ambiente del lugar con audífonos y nunca hacer una grabación sin ellos. En algunos casos habrá que poner un letrero: «Silencio, grabación en curso».

Es de esperar que la grabación de escenas se dará normalmente después de que el director haya realizado una investigación y, sobre todo, establecido una relación previa con las personas del audiovisual y su mundo. Por lo tanto, habrá tenido la oportunidad de saber qué situaciones, eventos y objetos ayudarán a entender mejor o reforzarán la idea general que se quiere mostrar. Todo ello, junto al manejo del equipo de video, consumen bastante atención, por lo que es recomendable hacer una lista previa, en un cuaderno o tarjeta, de lo esencial que se quiere grabar cuando toque hacerlo y no se olvide durante el proceso.

Aunque este siguiente punto parezca trivial por obvio, es importante revisar que todo el equipo técnico esté completo y en óptimas condiciones de funcionamiento. Cualquier omisión al respecto nos puede llevar a desarrollar un trabajo incompleto, embarazoso, defectuoso o incluso irrealizable. Nunca está de más leer los manuales de la cámara y del otro equipo a utilizar cuando los hubiere para enterarnos tanto de su funcionamiento como de sus posibilidades y complejidades. Particularmente si el equipo es de reciente adquisición, conviene practicar un rato con él antes de trabajar formalmente en nuestro documental. Igualmente, hay que cerciorarnos de que las baterías para cámara, micrófonos, luces, etc., estén cargadas. Aquí habrá que constatar cuánto dura cada carga y de preferencia tener varias baterías de repuesto. Por otra parte, es importante que llevemos con nosotros todos los cables que necesitaremos y sus conectores, así como un buen par de audífonos. Igualmente, confirmar que los dispositivos de

almacenamiento (memorias o videocasetes) tendrán suficiente capacidad para la jornada.

Hay otros objetos que pueden ser de utilidad en nuestro registro audiovisual en el campo y que no son necesariamente parte de un kit esencial. Por ejemplo, desarmadores finos; una navaja; cinta adhesiva; cinta aislante; extensión eléctrica; un lienzo para utilizarlo de fondo de entrevista o para ayudar a cortar el sonido de un fuerte viento al ser sostenido firmemente por varios en una locación exterior; un plástico grande o paraguas, por si llueve; líquido especial y escobeta para limpiar lentes; una cartulina blanca para reflejar la luz del sol a las partes oscuras de un rostro y de ese modo suavizarlo; una linterna; cuaderno de notas; etc. Igualmente, de ser el caso, no olvidar cuestiones como permisos escritos, pases, boletos de ingreso a algún evento y otros.

En todo caso, es buena práctica hacer un listado del equipo que se está llevando al campo, pues a la hora de utilizarlo podremos localizar mejor y más rápido los componentes que iremos necesitando y también al guardarlos será más fácil saber que todo quedó reunido en un lugar.

El día de la entrevista

Si pensábamos realizar una entrevista un determinado día y el entrevistado inesperadamente no se presenta, quizás convenga hacer tomas de su residencia que después nos servirán para darle contexto al documental, o entrevistar a su esposa o a un vecino que nos pueda ayudar a aclarar un punto, si es que sentimos que hay condiciones para ello. Lo importante, sin embargo, será asegurarnos del porqué de su ausencia, que puede ser por razones ajenas a nuestra presencia o proyecto (enfermedad, compromisos inesperados, etc.). Si es por algún motivo que se relacione con nuestro trabajo, será imprescindible averiguar las causas, pues la poca disposición nos estará indicando algún problema de fondo en cuanto a nuestra relación con la persona por entrevistar. De suceder esto, posiblemente habría que replantear no solo nuestra actividad, sino todo el documental.

Por otra parte, si como estaba planeado el personaje nos está esperando y listo para ser entrevistado, habrá que tomar en cuenta los siguientes puntos para facilitar la actividad:

- a) Es común que aparezcan problemas técnicos o se alargue el tiempo de preparación del equipo de grabación, de los entrevistados, o de la entrevista misma.

Es por ello que hay que contar con que la actividad puede tomar más tiempo del previsto y por lo tanto, se debe dejar suficiente espacio para ello.

- b) *Situar la cámara, el micrófono y los sujetos por entrevistar y hacer varias pruebas de voz, sonido e iluminación.* Aquí es importante establecer si el ángulo focal de la cámara estará por encima, horizontal o por debajo de los entrevistados. Generalmente un ángulo horizontal sigue con las convenciones de la mayoría de entrevistas en televisión, pues da cierta sensación de neutralidad. Un ángulo por debajo de la cabeza del sujeto tiende a enfatizar su autoridad y por encima se da el efecto contrario.

Lo mismo con la posición del entrevistador: existen dos colocaciones convencionales para ello que dependen del efecto final que se le quiera dar a la entrevista. La primera es situarse directamente detrás de la cámara, lo que dará la sensación de que el entrevistado está hablando con la audiencia, pues su mirada se dirigirá al lente. Documentalistas como Rabiger (1998:182, 183) prefieren que al final se dé una relación cara a cara entre el entrevistado y la audiencia, tomando en cuenta que su estilo de edición es quitar cualquier rastro de la voz del entrevistador. La otra manera es colocarse al lado de la cámara a la altura del entrevistado mientras alguien más opera el equipo cuando se realizan las preguntas. Acá la mirada del sujeto se dirige no a la audiencia sino a quien hace las preguntas y por lo tanto esta relación intersubjetiva se hace más evidente. Si se hacen varias entrevistas de esta forma con diferentes personajes, conviene variar la posición derecha o izquierda del entrevistador para evitar que todos los entrevistados tengan el mismo ángulo a cuadro a la hora de la edición.

Una fórmula diferente, que recuerda el reportaje periodístico, es incluir dentro del cuadro tanto al entrevistador como al entrevistado. Esto puede funcionar mejor cuando haya un debate o se discutan temas controversiales desde donde cada quien tenga planteamientos o puntos de vista particulares. Si funciona bien, puede haber un mayor involucramiento de la audiencia que sigue atenta la discusión de las ideas y las emociones que se generan y se ponen en juego; ahí el investigador pasa a ser un personaje más.

Si solo está el investigador para hacer la entrevista, lo cual representa una situación muy plausible en el trabajo del antropólogo, la filmación preferentemente se hará de pie cuando la cámara esté montada sobre el trípode y el operador/entrevistador pueda manipularla. Si no se tuviera un trípode o se optara por no usarlo por cuestiones de agilidad, tiempo, espacio o efectos en los personajes, la cámara se podrá sostener en el hombro, con la mano o incluso ponerla entre las piernas o bajo el brazo mientras se conversa con los personajes. Nuevamente si uno desea subrayar la intersubjetividad del diálogo, la colocación de una cámara como si fuera parte del cuerpo tiene sentido (véase Barbash y Taylor 1997:344).

En el caso de que la cámara se aleje físicamente del sujeto para tener un mayor número de ángulos del entrevistado (de cuerpo entero, medio cuerpo, acercamiento, mostrando más el ambiente de la locación, etc.) habría que constatar en qué medida este desplazamiento afectaría el audio. Si los cambios de planos se hacen mediante el *zum* de la cámara, será mejor hacerlos cuando se esté formulando la pregunta, para evitar brincos o tomas movidas a la hora de la edición. Sin embargo, el uso del *zum* cuando el entrevistado esté hablando también puede enfatizar su estado de ánimo.

- c) *Es preferible utilizar el enfoque manual* cuando lo haya, pues si un objeto o persona pasa entre el entrevistado y la cámara, esta, si se encuentra en «auto-foco», se desenfocará momentáneamente. Con el enfoque manual y cuando la toma es abierta, por otra parte, muchas veces no se nota que la imagen central está ligeramente desenfocada, por lo que al hacer un acercamiento paulatino la toma se irá evidenciado más como borrosa sobre el centro de interés. Por ello, antes de iniciar la entrevista conviene hacer un acercamiento máximo que nos dé detalles del rostro del entrevistado, por decir algo, enfocar y luego hacer el alejamiento ya para la toma de medio cuerpo o abierta. La cámara ya quedará enfocada en donde nos interesa y podremos hacer acercamientos o distanciamientos sin preocuparnos de que el punto de interés de la toma saldrá borroso.
- d) *Una vez iniciada la entrevista*, mantener tanto contacto visual como sea posible con los entrevistados, como si se estuviera conversando para ayudarlos a que se olviden de la presencia de la cámara. Como se mencionó, una regla útil es comenzar con preguntas sobre hechos concretos y dejar para etapas más avanzadas, cuando el entrevistado ya se sienta más cómodo con este proceso, los asuntos más personales o cargados emocionalmente. Para ello, es indispensable tener una guía de entrevista cuyas preguntas vayan encadenándose lógicamente con el grado de complejidad de la temática.
- e) *El tono de la entrevista lo va definiendo el entrevistador en general*. Si el intercambio es formal, las respuestas serán formales. Si se es más informal y relajado, también el entrevistado lo será. En cualquier caso, y como sucede cuando se visita al dentista, la gente por lo general se sentirá más confiada cuando el investigador, sin ser rígido, se muestre más seguro de lo que hace y por lo tanto el entrevistado se dejará dirigir mejor.
- f) Un error frecuente en la conversación es que uno vaya repitiendo expresiones como «ajá», «mmm», «¿en verdad?», *muletillas normales para lubricar un diálogo pero que usualmente se escuchan mal en una entrevista grabada*, lo que puede interferir a la hora de la edición. Conviene mantener este vínculo de conversación con expresiones *mudas* como asentir con la cabeza, subir las

cejas cuando nos cuenten algo que nos sorprenda o esbozar una sonrisa durante un relato cómico o ingenioso. Esto es si el investigador no quiere que su voz se oiga en el documental final, ya sea por cuestiones de formato narrativo o técnicas. Con respecto a lo técnico, puede ser que el nivel de audio de la voz del entrevistador sea muy diferente al del entrevistado debido al posicionamiento del micrófono, algo que no siempre se puede corregir en la edición.

- g) El truco de una buena entrevista es realmente *oír* y buscar que el entrevistado dé datos específicos y ejemplos que ilustren la situación. Cuando la entrevista resulte un poco vaga o toque un tema sensible, conviene intervenir con preguntas que ayuden al personaje a ubicar dónde hay un interés particular del entrevistador para ahondar en un punto específico. Por ejemplo, a veces se puede interrumpir el flujo de la conversación con preguntas tipo: «¿Por qué sucedió?», «¿Cómo se sintió usted?» (véase Rabiger 1998:180).
- h) En las entrevistas en el campo *es común que se hagan preguntas cuyas respuestas pueden ser muy breves o incompletas para el proceso de edición*. Si le explicamos brevemente a los personajes algunos rudimentos de cómo se estructura la narrativa de un documental se facilitará nuestra tarea. Por ejemplo, habrá que decirles de antemano que si uno les pregunta: «¿Dónde estaba usted cuando se escapó la vaca?», el entrevistado deberá responder desde la misma pregunta como: «Cuando se escapó la vaca yo estaba en la tienda», en vez de contestar solamente «en la tienda». Este punto está relacionado con la construcción de ciertas preguntas que nos pueden generar respuestas cerradas y poco explicativas de una situación dada. Así, en vez de preguntar «¿usted construyó este corral?» y arriesgarnos a recibir un «sí» o un «no» como respuesta, sería necesario plantear una pregunta más abierta: «Cuéntenos un poco de este corral, ¿cómo nació la idea y/o qué se pretendía cuando se construyó?». Sin embargo, una pregunta demasiado abierta sin una posible respuesta clara y precisa tal vez tampoco sirva de mucho. Por ejemplo, preguntar «cuéntenos su vida», así, a secas, resulta muy vago y es cargarle al entrevistado todo el esfuerzo de estructuración.
- i) *No hacer preguntas muy elaboradas con una variedad de temas muy confusos*. Si es así, seguramente el entrevistado hablará únicamente de los últimos temas o de los que se acuerde.
- j) *Tener presente que hay preguntas inducidas que pueden manipular hacia una respuesta deseada*: ¿No le parece que el presidente García es un mal político...? en vez de preguntar: ¿Cómo ve usted la gestión del presidente García? En otros casos cuando las preguntas puedan ser muy personales o dolorosas, habrá que recurrir a formulaciones más amplias e impersonales. Así, si se está registrando un caso de abuso doméstico, por ejemplo, no preguntar en

primera instancia cosas como: ¿Fue su padre un golpeador en la familia?, sino más bien: ¿Qué piensa del autoritarismo en la sociedad?, dejando al entrevistado la oportunidad de hablar —o no— sobre su caso personal o de ir de lo general a lo particular de forma gradual.

- k) *Los silencios* son muchas veces más difíciles para el entrevistador que para el entrevistado. Si en un determinado momento el entrevistado deja de hablar, se tendrá que ser muy ágil y sensible para determinar la situación. Si notamos que perdió el hilo, conviene recordarle la pregunta misma o por dónde iba el flujo de su conversación para encarrilarlo nuevamente. Otras veces puede ser que se le haya preguntado algo impropio que no desee o incluso no pueda responder. Conviene tener presente que una entrevista es un acto de estructurar en el presente recuerdos y posicionamientos que no siempre vienen fácil o se tienen del todo controlados. Este acto de darle forma a las respuestas puede requerir algún tiempo, por lo que es preferible no cortar un silencio en el que se están elaborando las respuestas. En otras situaciones, el silencio puede venir de revivir situaciones altamente traumáticas para las que no hay palabras. En todo caso, los silencios están llenos de «acción» en un documental y por lo tanto muchas veces dicen más que las ideas enunciadas.

- l) *La entrevista a dos o más personajes al mismo tiempo.* Aquí hay varias cosas a tomar en consideración cuando tenemos frente a la cámara varios de nuestros personajes dando sus puntos de vista sobre una determinada situación. La verbalización grupal puede ser útil pues con frecuencia el relato contado por el entrevistado puede variar si se cuenta individualmente frente al investigador o si se hace en colectivo al interior de su medio sociocultural.

Sin embargo y al igual que como sucede en la vida diaria, hay personas que ya sea por posición de poder o por personalidad, son más extrovertidas y tienden a eclipsar a otras con las que interaccionan. Esta situación puede limitar el conocimiento de las opiniones de quienes son más silenciosos e introspectivos. No obstante, también es cierto que escenarios como estos nos pueden dar mucha información valiosa que revele el estado de las relaciones humanas y los juegos de poder en un determinado medio social. Si necesitamos saber la opinión del tímido, tendremos que hacer gala de nuestra posición de director y pedirle cuidadosamente a la persona vocal que nos interesaría saber qué es lo que piensa el otro sobre el tema que trabajamos o hacerle la pregunta directamente a él o ella llamándolos por su nombre.

En otras situaciones, una entrevista colectiva puede aligerar las ansiedades que normalmente se dan durante la entrevista individual. Con frecuencia, un grupo no solo se puede animar entre sí para participar, sino que se complementa para recordar mejor detalles o pasajes de un determinado evento. De hecho, en algunos casos la dinámica colectiva puede ayudar al grupo a definir alguna situación o qué posición tomar. Como señala Cortazzi, esta

transmisión social de experiencia a través de sus diálogos juega «un papel institucional en la continuidad y reproducción de organizaciones, comunidades y culturas» (2010:387). Si existe buena comunicación entre los participantes, las dosis de humor o sorpresas por lo que sus compañeros digan frente a la cámara podrán dar buenos resultados que resulten muy enganchadores para la audiencia.

Por otro lado, puede que entre los entrevistados existan animadversiones o tensiones desconocidas para el director. Esto puede generar una entrevista colectiva muy controlada, pues es común que la gente se contenga más con alguien que no le caiga bien para no hacerlo evidente al público. Lo contrario también es una posibilidad, y las contradicciones pueden ofrecer una oportunidad para ventilar diferencias entre los participantes. No debe olvidarse que la interacción y el conflicto social son la base de muchos documentales (véase Barbash y Taylor 1997:344).

Es por ello que la cámara tiene que ser muy ágil en cuanto a la dinámica generada y puede llegar a ser igualmente importante filmar tanto a quien está hablando como las reacciones de quienes escuchan. Tales reacciones no solo se manifiestan en las expresiones del rostro, sino en tics nerviosos de un pie o de una mano, por ejemplo, los cuales podrían tener un efecto igualmente revelador. Si se tiene la oportunidad de contar con una segunda cámara, habrá que dejar que una de ellas se dedique a registrar a la persona que habla mientras la otra toma detalles de los otros personajes y del ambiente general de la entrevista.

Otra forma que puede motivar dinámicas y respuestas muy interesantes también es el desarrollo de lo que se llama entrevistas a grupos focales. Esto es juntar a un grupo con ideas similares o contrastantes y lanzar preguntas polémicas para que las discutan entre ellos mientras la cámara hace el registro. Esta técnica tiene varias ventajas: en primer lugar, los participantes tienen normalmente marcos compartidos más acordes con sus vidas cotidianas, por lo que usarán referentes culturales que pueden ayudar a situar mejor las respuestas dentro de sus universos. Claramente, al construir las respuestas bajo marcos de referencia más propios se abrirá la oportunidad para que la audiencia aprenda más de estas cosmovisiones y valores locales. Por otro lado, una vez enganchados en la dinámica será mucho más fácil que se olviden de la cámara y de la presencia del entrevistador, pues adquirirán una participación más propia, y con ello se ganará en naturalidad. Si se logra que esta dinámica se dé cuando estén realizando una actividad común, como jugando dominó, tejiendo o bebiendo en un bar, la sensación de realismo podrá llegar a ser muy efectiva. Esto nos podría acercar más a un estilo observacional de narración en la edición final.

En todos estos casos, hay que tener presente el uso adecuado del micrófono, para registrar a los diferentes personajes al mismo nivel de audio. Si los

entrevistados están en círculo, el micrófono desde la cámara no podrá captarlos a todos de forma igual. Para ello, se puede situar un micrófono omnidireccional en el centro del debate (véase el tipo de micrófonos en el siguiente capítulo). Otra sería apoyarse de la *jirafa* o *boom* para mover el micrófono en dirección de la persona que esté hablando o también se le puede ubicar en medio de dos personajes que discuten o que hablan al mismo tiempo.

- m) *Entrevistas en movimiento*. Esta forma de entrevista contiene una serie de ventajas desde el punto de vista de lenguaje cinematográfico y desde la práctica antropológica. Los personajes, al desplazarse, no solo nos alejan del efecto tedioso que pueden tener las entrevistas fijas, sino que a la vez nos pueden dar información de su mundo ya sea a través de mostrarnos otros espacios o por la forma en que nos los muestran. Asimismo, el acto de desplazarse por su universo puede hacerlos sentir más libres y fluidos al irnos ilustrando lo que sus palabras enuncian. Por ejemplo, si nos están contando sobre las celebraciones del Día de Muertos en un cementerio local, qué mejor que acompañarlos a las tumbas de sus antepasados donde nos hablarán de sus sentimientos hacia estos y el significado que tiene para su familia esa práctica de adornar el sitio como lo hacen habitualmente. Lo anterior nos puede ofrecer la posibilidad de hacer planos muy abiertos en los que se obtenga información más general y completa del lugar.

Sin embargo, también existen dificultades técnicas a tomar en cuenta, como los usos de la cámara en el desplazamiento de nuestros personajes. Aquí se pueden seguir dos estrategias. Una es situar la cámara en un punto fijo y seguir la acción desde ahí, haciendo movimientos de cámara y usos del *zoom* desde una misma posición. Ayudarse de un trípode es una buena idea, ya que nos permitirá tener más control de la estabilidad de la imagen, sobre todo en planos cerrados desde la distancia, que es cuando se magnifican los movimientos de cámara. Además, el trípode nos facilitará el enfoque constante mientras los personajes se mueven. Tal práctica tiene la ventaja de que es menos intrusa pues se sigue la acción desde un solo lugar y el personaje se confunde con la escena mientras habla de ella. En este caso, lo que hay que cuidar en especial es el audio. A veces, un buen micrófono direccional, como se verá en el siguiente capítulo, puede ser suficiente para captar las palabras del entrevistado. Sin embargo, la mejor solución será ya sea colocarle un micrófono inalámbrico para captar su voz desde lejos o, de no contar con uno, una grabadora de bolsillo cuyo registro de audio se pueda montar más tarde en la edición.

La otra forma sería que el camarógrafo se desplazara junto a los personajes. En este caso un trípode es prácticamente inútil. Se puede utilizar solo la mano para sostener la cámara, lo que dará movilidad en detrimento de la estabilidad de la imagen. Como señala Rabiger, los dos tipos de presencia de

la cámara —uno estudiado, compuesto y controlado y el otro móvil, espontáneo y físicamente reactivo al cambio— contribuyen para lograr sensaciones diferentes de involucramiento, al implicar diversas relaciones en las acciones, las que a la vez alteran la «voz» de la narración (Rabiger 1998:199). Debido a que el *zoom* más cerrado es impráctico porque los movimientos se harán más evidentes, en este tipo de tomas los lentes deberán mantenerse preferentemente en gran angular.

De ser posible, una forma intermedia es utilizar algunos recursos que ayuden a suavizar los desplazamientos de quien está haciendo el registro. Por ejemplo, subir la cámara a una bicicleta o a un carrito de supermercado puede tener efectos muy positivos cuando se sigue la acción. Lo mismo si el personaje se desplaza en patines o en patineta, el camarógrafo puede hacer lo mismo si tiene la habilidad para ello. Otra forma sería construir una serie de poleas que nos permitan que la cámara se mueva junto a los personajes, pero para ello se requiere una mayor planificación. En estas tomas móviles también hay que cuidar el audio. Como en el caso del uso del trípode, un micrófono direccional montado sobre la cámara puede ser suficiente, aunque siempre es mejor si se utiliza el inalámbrico por la mayor calidad auditiva y autonomía del personaje que obtendremos. La tercera opción es contar con alguien que sostenga el micrófono utilizando un *boom* (jirafa), y que tengamos el cuidado siempre de no tropezarnos con él, que este no se atraviese en la toma o que la luz del fondo no proyecte su sombra sobre nuestras tomas.

Finalmente hay tomas móviles más fáciles y controladas, como cuando se hacen entrevistas desde el interior de un vehículo en movimiento (un carro, un tractor, etc.); ahí podemos ubicarnos ya sea en uno de los asientos hacia el entrevistado o incluso instalar la cámara fuera del vehículo enfocando al personaje con un micrófono inalámbrico que vaya captando sus palabras. Lo mismo en el caso del desplazamiento de un personaje sobre el agua, como en un bote de remos, donde lo podremos seguir ya sea en la misma embarcación o en otra que se mueva paralelamente. Si hay motores, esto puede comprometer el uso del audio y tendremos que hacer varias pruebas antes para ver si la calidad de la entrevista es suficiente aun con el ruido externo.

Finalmente, existe ahora la posibilidad, cada vez más accesible, de utilizar drones, los cuales han ido desarrollando toda una nueva concepción del lenguaje visual que no estaba disponible tan solo unos años atrás y que ha facilitado mucho la opción de hacer tomas en movimiento.

- n) Al *finalizar la entrevista* será útil realizar tres cosas antes de apagar la cámara: primeramente, y después de haber llenado los puntos del tema, siempre conviene preguntar «¿hay algo que quisiera agregar?». Esto permitirá dar un espacio de mayor autonomía al entrevistado para hablar de algún asunto que considera importante y que no tuvo la oportunidad de expresar en el curso

de la entrevista. Con frecuencia, esta posibilidad puede generar nuevas ideas muy relevantes que hasta ese punto eran inimaginables para el investigador. Incluso es posible que a partir de ahí se inicie un nuevo ciclo de preguntas-respuestas para cubrir esta nueva faceta.

La segunda cuestión es grabar objetos, fotos, cuadros, personas o animales que estén en el contexto de la entrevista y que nos den más información del universo del entrevistado. Igualmente, podemos aprovechar este espacio para grabar diferentes partes del personaje como manos, tatuajes, pies o detalles de su ropa. Estos registros cortos tienen la ventaja de que en el momento de la edición podremos cubrir los brincos visuales de edición con ellos. Debemos recordar que lo que se graba es lo que se podrá editar posteriormente, así que hay que registrar ampliamente.

Finalmente, antes de guardar el equipo y sin mover la posición del micrófono, es recomendable pedir a los entrevistados (y a miembros de su círculo social que se encuentren en los alrededores) que guarden silencio por un minuto para que la cámara capte solo el sonido ambiental, que suele ser diferente en cada locación. Este audio puede ser muy útil para cubrir *vacíos* de sonido que con frecuencia se dan en la edición o para sobreponer imágenes adicionales como fotos relacionadas con el relato tomadas en alguna otra ocasión y/o lugar.

Conclusiones

Este capítulo se centró en elementos teóricos y metodológicos a tomar en cuenta para realizar un registro audiovisual apropiado en la elaboración de un documental. Se pretende reunir los métodos de la disciplina antropológica con algunos provenientes de las escuelas de cine que pueden ser útiles para la producción de materiales audiovisuales finales que satisfagan tanto las demandas propias de nuestra disciplina como las de la comunicación. La tarea, sin embargo, no es sencilla dadas las necesidades y los objetivos a veces divergentes de cada uno de estos campos involucrados en procesos de textualización y representación social.

El apartado intentó también ayudar a evaluar cuán realista es, desde la antropología, la realización de algún proyecto documental tomando en cuenta cuestiones que van desde condiciones físicas como iluminación, ruido, acceso, lluvia, etc., hasta otras posiblemente más complejas y difíciles de evaluar que tienen que ver con el involucramiento o no de nuestros potenciales personajes en el campo, dados los complejos intereses que normalmente se mueven más allá de nuestro control o conocimiento. En ese sentido, siempre es bueno recordar que «dar voz» a alguien en la

comunidad tiene con frecuencia el efecto contrario de «silenciar» otros planteamientos que se desarrollan en el mismo espacio social. Sin embargo, conviene estar conscientes de ello para ayudarnos a ubicar mejor el sentido de nuestro material y con ello posicionarnos en tales campos de construcción y disputa comunal, donde el antropólogo siempre altera en mayor o menor medida equilibrios sociales internos.

Un espacio relativamente grande en este capítulo se dio a la entrevista por la importancia que entraña para la práctica antropológica tradicional y porque sigue siendo una herramienta decididamente vigente para sus fines de investigación. Como se vio, es por su conducto que los actores en el campo nos comunicarán sus ideas y entendimientos de su realidad social, lo cual es invaluable para ayudarnos a construir conceptualmente sus espacios socioculturales desde sus propios entendimientos. Sin embargo, dicho instrumento también tiene la desventaja de que los sujetos y sus respuestas están normalmente separados de los contextos cotidianos de sus vidas diarias. En caso de que el antropólogo/documentalista decida no usar la entrevista directa en sus producciones, de todas formas muchas de las técnicas para la realización de una entrevista efectiva pueden ser trasladadas al registrar la vida cotidiana y sus interacciones sociales en formatos más observacionales, del cine directo o del llamado *cinéma vérité*.

Capítulo IV. Audio y documental antropológico

Se ha experimentado con el registro mecánico del sonido desde 1877. Cuando Thomas A. Edison inventó el fonógrafo utilizando cilindros de cera para almacenar y reproducir las señales sonoras. Ya para 1895 (el mismo año en que los hermanos Lumière produjeron la primera película formal en la historia, *Salida de la fábrica*) hubo nuevos desarrollos en cuanto al manejo del audio, principalmente en la tecnología telefónica y de radio. Desde entonces, la imagen en movimiento y el sonido tuvieron la doble intención no solo de registrar y reproducir mecánicamente el mundo de «afuera», sino a la vez imitar las capacidades humanas de percepción y memoria (Gunning 2001:14).

Investigadores relacionados con la antropología adoptaron rápidamente tanto la tecnología del cine como la del audio para sus registros científicos. Así, por ejemplo, al mismo tiempo que Alfred Haddon realizaba la primera filmación reconocida como propiamente etnográfica en la expedición de Cambridge al Estrecho de Torres en 1898, también se utilizaron en el lugar cilindros de cera para hacer registros auditivos de los nativos, aunque hoy en día estos se encuentran perdidos. Unos años después, Baldwin Spencer, trabajando entre aborígenes de Australia, también utilizó cine y cilindros de cera en sus investigaciones etnográficas (Oksiloff 2001:2).

Para 1908, el etnógrafo austriaco Rudolf Pöch logró sincronizar voz e imagen en el afamado corto de minuto y medio *Bosquimano hablando al fonógrafo*. El registro auditivo guardado en el cilindro de cera no se añadió a la imagen hasta la década de 1960, aunque hasta la fecha nadie se ha preocupado por traducir lo que el individuo de la comunidad san de



Fotograma de Bosquimano hablando al fonógrafo (1908). Foto: Kinetoscope Archives <<https://www.dailymotion.com/video/x1hr8x>>.

Namibia está expresando con fuertes gesticulaciones. Cabe destacar que en el momento de la filmación, más de tres cuartas partes de la población local había perecido en el conflicto de tres años con las tropas colonialistas alemanas (Henley 2013:311). Fuera de esta temprana experiencia, otros intentos similares en las dos décadas posteriores desde la etnografía fueron mínimos, posiblemente porque mostrar a los sujetos al lado de aparatos de grabación occidental restaba naturalismo y/o *autenticidad* a las imágenes dentro de la lógica de una antropología de salvamento y su afán de recrear lo nativo en una supuesta época de precontacto con la cultura occidental y el colonialismo.¹ La única área en la que al parecer sí hubo una mayor práctica relacionada con el registro de audio y cine fue en cuanto a danzas, rituales o música interpretados por algunos grupos estudiados. Sin embargo, el interés por captar las opiniones verbales de ellos fue prácticamente nulo en las primeras películas de corte antropológico que incorporaron sonido.

El cine en general se desarrolló por unas tres décadas de forma silente y las proyecciones al público con frecuencia se hacían acompañar

¹ En tal contexto, solo en el clásico y silente *Nanook del Norte* (1922) de Robert Flaherty, se ve en una de las escenas al personaje principal esforzándose por entender el funcionamiento de un fonógrafo. Sin embargo, se sabe que muchas de las escenas de Flaherty eran preparadas de antemano y que en este caso Nanook ya conocía la mecánica del aparato aunque en la película pareciera que lo ve y escucha por primera vez. Con ello se reforzó la ilusión de una existencia casi al margen del mundo moderno.



Tamborilero atumpan registrado en Ghana por R. Sutherland (1921). Foto: Royal Anthropological Institute, Londres.

con música o comentarios en vivo. En 1927 se desarrolló comercialmente la primera película formal con sonido integrado, *The Jazz Singer*, dirigida por Alan Crosland y producida por la Warner Brothers. Después de ello, autores relacionados con la antropología y el documental como Basil Wright y Alberto Cavalcanti pensaron que el sonido dotaría a las producciones cinematográficas de una nueva realidad capaz de generar diferentes significados e interpretaciones de la vida social. El audio, entonces, hizo que los documentales cambiaran radicalmente su naturaleza como espacio de representación y con ello también se transformó la relación entre el director y la audiencia.

No obstante estos logros, el reto de acompañar el lenguaje visual con el sonoro fue más difícil de lo que pudiera pensarse en las producciones de esa primera época.² Incluso, cineastas tempranos de la talla de Sergei

² La sincronización del sonido con las imágenes desde el principio representó un reto complejo dentro de la producción y el lenguaje cinematográfico. Un cable periodístico desde Londres, «Phonograph and Cinematograph Blended» 'Fonógrafo y cinematógrafo mezclados', publicado en el periódico canadiense *Dawson Daily News* el 3 de marzo de 1911 nos da una idea de las dificultades técnicas que se enfrentaban estos pioneros: «El

Eisenstein y Vsévolod Pudovkin creían que el grado de naturalismo que el audio daría a las tomas podría destruir un tanto la parte creativa que se había logrado hasta entonces con el montaje de las meras imágenes. Por ello, opinaban, se debía incluir el sonido únicamente de forma no sincrónica (Dancyger 2011:35, 36).

Tanto en el sentido técnico como en el conceptual, entonces, hubo que ir desarrollando toda una nueva gramática capaz de adecuarse a la transición del cine silente al sonoro. Por el lado técnico se tuvo que modificar la velocidad de 16 cuadros por segundo usados como estándar en el cine silente a 24 que se adecua mejor a la velocidad constante del audio. Por otra parte, hubo que aislar los ruidos mecánicos que producen las cámaras para captar únicamente el audio deseado. Además, los equipos eléctricos de grabación de audio en sus inicios eran muy grandes y pesados, lo que significó que se inhibiera la movilidad de la filmación y muchas de las posibilidades logradas hasta ese momento con la filmación y el montaje puramente visual. Por último, la calidad de los primeros registros de sonido era bastante limitada y con fuertes distorsiones acústicas, por lo que lograr una mayor claridad del registro y reproducción fue algo central en estas innovaciones.

Por ello, la mayoría de las voces y efectos sonoros integrados a un documental había que realizarlos ya fuera en un estudio de grabación o en espacios cerrados, lo que acartonaba el realismo y el flujo esperado de la vida cotidiana de los personajes en las películas. Estas limitaciones técnicas privaron por mucho tiempo a los documentales de la voz directa de los sujetos en el campo. En vez de ello, desde los estudios se fueron imponiendo sonidos fuera de la realidad de los personajes y de la de sus comunidades, particularmente con la narrativa de voz en *off* y música. En estos

problema de sincronizar el cinematógrafo con el fonógrafo [...] ha sido resuelto, se dice, por M. Gaumont, un francés miembro de la Academia de Ciencias. En la última sesión de la Academia M. Gaumont presentó su aparato, que él llama 'el cinematógrafo parlante'. La máquina parlante cinematográfica ha sido prometida muchas veces, y en muchas ocasiones se ha hecho el anuncio de que ha sido perfeccionada. El problema, sin embargo, de evitar que el fonógrafo vaya adelante o atrás de las imágenes en movimiento había mostrado ser hasta ahora irresoluble. Después de que se supo que el fonógrafo y el cinematógrafo se podían sincronizar se descubrió que había otros dos problemas. Uno fue que la imagen del sujeto con su sonido que lo acompaña grabado por el fonógrafo no podía recibir el sonido claramente por la distancia desde donde era necesario ubicar la máquina de imágenes... [...] El otro problema ha sido producir el necesario incremento en el sonido del volumen fuera del fonógrafo ya que este instrumento, hasta la aparición del invento de M. Gaumont, no tenía suficiente poder para hacerlo satisfactoria y completamente inteligible en un gran auditorio. [...] Sólo falta que la fotografía en color sea hecha practicable antes de tener una reproducción simultánea completa del mundo en mecanismo. Por ahora (solo) tenemos forma, sonido y movimiento».

procesos, la voz con autoridad narrando los sucesos, conocida como «la voz omnisciente» o «la voz de Dios» no solo redujo el poder descriptivo de las imágenes sino que limitó el poder interpretativo de las audiencias.³

La introducción de música en el proceso de edición también fue algo problemático desde el punto de vista de la antropología, pues lejos de ayudar simplemente a describir lo que decían las imágenes, les agregaba cargas emotivas y con ello mayores dosis de subjetividad, y de ese modo se convertía en un comentario implícito «algunas veces de lo más insidioso por no declararse a sí mismo como tal» (Chanan 2007:117). La música agregada en el estudio con frecuencia fue incluso en contrasentido a entendimientos culturales de las comunidades registradas, aunque esa no fuera la intención. A finales de los años cincuenta, por ejemplo, el etnocineasta francés Jean Rouch analizó críticamente el uso de música en sus producciones cinematográficas tras una revelación accidental con el grupo de África occidental con el que trabajaba:

La música original fue, y todavía lo es, la cuestión básica en la pista de audio de la mayoría de documentales, así como del sonido pre-sincrónico del cine etnográfico. Simplemente así era «cómo se hacen las películas». Yo aprendí de inmediato (1953) el sacrilegio de hacerlo de esa forma cuando presenté mi película *la Bataille sur le grand fleuve* ['La batalla sobre el río grande'] a cazadores de hipopótamos en Níger a quienes había filmado dos años antes. En el momento de la persecución, puse un aria muy emotiva, interpretada con un arco a un laúd de una sola cuerda; encontré este tema particularmente apropiado para lo visual. El resultado cuando lo reproduje fue, sin embargo, deplorable. El jefe de los cazadores me exigió quitar la música debido a que la cacería debe hacerse absolutamente en silencio. Desde esa aventura, he prestado mucha atención sobre la forma en que la música se usa en mis películas (Rouch 2003:42).

Tras esta experiencia, la música fue para Rouch algo casi prohibido en sus trabajos e incluso la llegó a llamar «el opio del cine» por la forma en que afectaba a las imágenes del documental en cuestiones de tono, atmósfera y dramatismo (Rouch 2003:42; Henley 2007:55).

Para esa época de mediados de siglo, otros como John Marshall y Robert Gardner, siguiendo algunos métodos del cine de ficción, ya experimentaban con técnicas auditivas para las audiencias mediante trucos

³ Además, por su origen de clase (media o alta generalmente), la voz del narrador tenía casi siempre acentos y construcciones «educados», lo que también ayudó a la imposición de modelos hegemónicos de pensamiento.

de edición a algo parecido al sonido sincrónico con la imagen o ya empezaban a experimentar con el sonido sincrónico mismo. Así, aunque en el clásico *The Hunters* (1957) Marshall todavía agregó sonido tras la filmación, por ese periodo realizó las primeras experiencias de sonido sincrónico en el cine etnográfico de la posguerra, cuando entre 1955 y 1957/1958 filmó secuencias en comunidades ju/'hoansi (conocidos entonces como bosquimanos) en Namibia. Un ingeniero de sonido y amigo de su padre, Daniel Blitz, había desarrollado un sistema que podía funcionar en condiciones difíciles, lo que fue adaptado por Marshall para sus filmaciones. Para ello, tuvo que construir una cubierta de madera alrededor de su cámara para aislar el sonido de su mecanismo. Asimismo, la grabadora de audio tomaba su energía de un generador igualmente ruidoso, por lo que hubo necesidad de ubicarlo a considerable distancia a la vez que el micrófono de gran tamaño tuvo que disimularlo entre la maleza donde se desarrollaba la escena con sus personajes. Entonces, grabar sonido sincrónico en esos primeros momentos significaba una fuerte planificación y también dedicar mucho tiempo para ubicar las piezas de registro tanto de audio como de filmación (Strong 2015:130,132).

Robert Gardner por su parte, en *Dead Birds* (1963) pidió a su sonidista Michael Rockefeller que grabara el audio de hombres corriendo en tierra seca o de mujeres hablando y haciendo ruido en el agua, para después situar cuidadosamente este audio en escenas filmadas, tratando de que las acciones coincidieran lo mejor posible con los sonidos. Cuando Gardner filmó *The Nuer* (1971) realizó algunas entrevistas con sonido sincrónico real (Heider 2004:423). Sin embargo, su concepción cinematográfica «más poética» como él mismo señalaba, la había desarrollado antes de este logro tecnológico y prefirió seguir trabajando la imagen y el audio de forma separada. Al respecto, el etnocineasta estadounidense declaró: «Yo simplemente encontré que las oportunidades de darle pictóricamente vida a las cosas se realizaban de modo más productivo con una cámara que no estuviera conectada al sonido de una forma tan dependiente» (en Flores y Zirión 2009:163).

Junto al sonido sincrónico se fue adaptando otra técnica igualmente importante para el cine etnográfico: la introducción de subtítulos para que se entendiera lo que decían los personajes. David MacDougall, otro de los primeros documentalistas etnográficos en utilizar sonido sincrónico, expresó que los subtítulos:

...empezaron a dar acceso no solo a las expresiones visibles de emoción sino también a la vida intelectual de los sujetos, incluyendo los sentimientos y recuentos de experiencias personales que pudieran ser expresados en el curso de sus conversaciones. La introducción subtitulada del habla fue de hecho un paso crucial para liberar al cine etnográfico del control completo del comentario externo. También hizo posible una forma de narrativa etnográfica cinematográfica que ya no estuvo confinada al comportamiento no verbal ni dependiente del comentario (Strong 2015:128).

Como indica Erik Barnouw, con el tiempo

...la conquista del documentalista del sonido sincrónico influyó decisivamente en la producción de películas etnográficas [...] dio a las audiencias —ya fuera que el idioma se entendiera o no— una sensación de inmersión en las sociedades presentadas [...] el sonido sincrónico *afectó* el estilo editorial. La tradición de edición del cine silente bajo la cual el material de archivo era fragmentado y luego re-ensamblado, creando «tiempo filmico», empezó a perder su posibilidad y validez. Con el habla, el «tiempo real» se reafirmó a sí mismo (Lutkehaus y Cool 1999:132).

Pese a las primeras dificultades, por lo tanto, el sonido en las producciones cinematográficas se impuso y transformó el lenguaje cinematográfico al punto en que hoy es prácticamente impensable no incluir audio en un documental antropológico. Como se verá más adelante, son varios los problemas que se han tenido que ir superando para utilizar sonidos en películas. Estos tienen que ver con cuestiones que van desde narrativas e implicaciones conceptuales del audio y la voz en el trabajo antropológico hasta situaciones técnicas que se relacionan más bien con el sistema de registro; las características y calidad de los micrófonos; y la sincronización entre el registro visual y el auditivo (véase Dancyger 2011:33, 35, 36).

El audio y la representación sociocultural

Hoy en día la mayoría de las cámaras de video tiene un micrófono integrado. Aunque el registro de audio es una parte esencial del equipo y de la producción documental, esta función con frecuencia se relega a un segundo plano, al punto de que se habla de una cámara de video y no de audiovideo. Igualmente, la subdisciplina antropológica que enmarca estos trabajos con cámaras es conocida como «visual» aunque el audio ha

estado presente en la mayoría de producciones documentales y cinematográficas relacionadas con ella (véase Ziri6n 2014:157). Incluso cuando el registro de imagen y sonido se hace de forma separada, es el sonidista, salvo contadas excepciones, quien tiene que seguir los movimientos de la c6mara y no al rev6s.

Por otra parte, algunos te6ricos se6alan que com6nmente se piensa la imagen como *representaci6n*, mientras que el audio es considerado una mera *reproducci6n* de un sonido original. Sin embargo, ya que la grabaci6n de sonido es una pr6ctica significativa, la pista de audio tambi6n es un acto de representaci6n pues no se puede grabar el sonido como un todo, sino siempre ser6 solo un muestrario. Es as6 que casi todo tipo de manipulaci6n que se haga con la imagen se puede hacer con el sonido, como cambiar el volumen, su perspectiva (algo an6logo a la distancia y el 6ngulo de la c6mara) y con un ecualizador se pueden transformar muchos de sus aspectos. Adem6s, el sonido no solo se graba (o manufactura), sino normalmente sirve para situarlo dentro de un sistema textual para prop6sitos ret6ricos. Entonces, toda informaci6n sonora debe ser vista tanto en relaci6n con su fuente como con su uso convencional y su contexto (Plantinga 2010:77, 79, 80).

En el caso del documental, se espera en general que el sonido posea una correspondencia e integraci6n con el video final, teniendo una funci6n de redundancia y refuerzo expresivo de lo que manifiestan las im6genes. Es decir, mientras mejor sea el sonido mejor ser6 el poder evocativo de las im6genes. En las producciones antropol6gicas, entonces, la funci6n del audio ser6 acercar las im6genes a la experiencia de lo real al insertar al espectador en el *paisaje sonoro* de la cotidianidad y la cultura local en donde se trabaja. Este t6rmino, acu6ado por el m6sico canadiense Murray Schafer, hace referencia al sonido caracter6stico de un contexto y, por lo tanto, remite auditivamente al reconocimiento de un lugar espec6fico con identidad, espacialidad y sonoridad (Dom6nguez 2015).

Ciertamente, ambas dimensiones, lo visual y lo auditivo, muy rara vez dejan de conjugarse para formar el todo del documental, influy6ndose y transform6ndose respectivamente. Helen van Dongen, editora de la pel6cula *Louisiana Story* (1948) de Robert Flaherty, se6al6 al respecto:

Imagen y pista de audio, hasta cierto punto, tienen una composici6n cada una por su lado pero cuando se combinan forman una entidad nueva. Entonces la pista de audio se convierte no solo en un complemento armonioso sino en una parte integral de la imagen tambi6n. La imagen y la pista de audio se

encuentran tan fusionados que cada uno funciona a través del otro. No existe una separación entre *yo miro* la imagen y *yo oigo* la pista de audio. Más bien está el *yo siento, yo experimento*, a través de la gran adición de la imagen y de la pista de audio combinadas (Barbash y Taylor 1997:171).

En un documental hay toda una gama de audios que se conocen como «recursos sonoros» que son principalmente la palabra, la música, los efectos, los silencios y los planos auditivos, los cuales se integran en el proceso de edición (Aparici et al. 2012:169). De ellos, como se vio, la palabra es algo usualmente cardinal en el trabajo antropológico. En las discusiones posmodernas actuales esto tiene una relevancia singular, pues tal interpretación plural de lo acontecido hace posible la construcción multi-vocal del texto antropológico. La misma organización de la narrativa final del documental dependerá en muchos casos de la palabra de los actores como ente estructurador. Esto, que nos parece algo normal hoy en día, supuso para la antropología tradicional perder cierto control autoral y de representación cuando la irrupción de las opiniones de los actores sociales se hizo más evidente.

Sin embargo, en las discusiones relacionadas con el cine antropológico no toda palabra grabada es siempre apreciada, pues se hace la distinción entre lo que son los diálogos entre los personajes, las entrevistas y la voz en *off*, siendo la primera ampliamente aceptada, mientras que las otras dos tienen diferentes grados de aprobación, pues suponen una mayor intervención del director.⁴ Desafortunadamente, el registro adecuado de los diálogos cotidianos entre los personajes supone un menor control de las situaciones en que estos se dan, resultando en una mayor dificultad para alcanzar una buena calidad de la grabación. La voz en *off*, aquella que se graba en el estudio o fuera del contexto de los personajes, por el contrario, representa el sonido más depurado y claro, y la entrevista queda en el medio de estas dos posibilidades.

Los diálogos entre los personajes en el campo significan varios niveles de dificultad en la producción documental. En primer lugar está el seguimiento de las acciones de la vida real, donde un cambio de circunstancias, como salir de una casa a la calle o el paso de un avión, conlleva ajustes en

⁴ Cuando pioneros del cine directo como Richard Leacock y Ed Pincus enseñaban en el Massachusetts Institute of Technology en los años setenta, la voz en *off* no era un recurso aceptado. De la misma manera, los cineastas observacionales proponen no inmiscuirse en la vida de los personajes, no hacerles preguntas o entrevistas o dirigir, actuar o influir en los eventos para la cámara, bajo la idea de ser auténticas «moscas en la pared» (Ruoff 1992:218, 222).

la sonoridad de las atmósferas, lo cual afecta, a la vez, la claridad de las palabras. Por otra parte, el diálogo cinematográfico es normalmente mucho más breve, directo y concentrado que en la vida cotidiana, donde la gente tiende a explicar a medias las ideas, con mayores rodeos o se interrumpen constantemente. Un elemento adicional es que los personajes en el campo muchas veces tienen acentos, modismos o giros lingüísticos particulares que resultan difíciles de seguir para otros provenientes de usos más estandarizados del idioma. Aunque esto sea de enorme riqueza para el cine antropológico, también es cierto que su comprensión puede verse comprometida porque muchas audiencias tienen dificultades en seguir los diálogos y por ende la trama (Aparici et al. 2012; Ruoff 1992). Aquí conviene tomar en cuenta también que cuando se trabaja con las explicaciones de personas que utilizan un idioma que no es el materno, como sucede con muchos indígenas en nuestro continente, las formas de estructurar sus explicaciones con frecuencia se basan en una lógica conversacional culturalmente diferente. En tales casos, además, los personajes pueden mostrar problemas como pronunciación o un vocabulario limitado.

Esto, igualmente, puede resultar confuso para el espectador, por lo que una vez evaluado el grado de bilingüismo y biculturalidad que tengan nuestros personajes, se puede optar por grabarlos en el idioma no materno o que se expresen en su propio idioma y hacer el trabajo de subtítulo después. En ambos casos, siempre habrá algún grado o matiz de información que se perderá en el proceso de traducción.

Las otras fuentes de audio que no son palabras, como música, efectos y planos sonoros, profundizan la experiencia emocional de una situación dada. Por el contrario, lo visual tiende a acercarnos en mayor medida a un escenario concreto y consciente, más situado en una interpretación racional del mundo. Las formas auditivas no verbales, por lo tanto, al ser menos precisas tienden a despertar más la imaginación que las visuales. Al respecto, resulta interesante la reflexión que hace desde la ficción filmica Randy Thom, el sonidista de la serie original de *La Guerra de las Galaxias*:

Quisiera hacer una última acotación sobre esta ridícula idea de que las películas son un medio visual, lo que todavía parece muy popular. Algunas veces a lo mejor no puedan admitirlo, pero todos los grandes directores, o casi todos, saben que esto no es cierto. Es verdad que nuestras percepciones visuales de las cosas dirigen nuestra atención consciente con mayor frecuencia que nuestra percepción auricular de las cosas... Sin embargo, esto hace justamente al sonido mucho más poderoso, porque no estamos conscientes de que nos está afectando de la manera en que lo hace (Henley 2007:61).

En mi experiencia con alumnos, el audio ha sido uno de los problemas principales a solventar durante sus producciones. Trabajos con buena calidad en imagen y narración han perdido la posibilidad de circulación en ámbitos más amplios debido a un audio «sucio» y difícilmente inteligible debido a un pobre manejo y al poco entendimiento de la lógica del registro del sonido y su uso en documentales. Y es que siempre hay una tensión para registrar fielmente los sonidos «tal y como se dan en la realidad» y la inteligibilidad de los mismos, que es otra cosa, para lo cual se requiere con frecuencia echar mano de técnicas particulares. De hecho, el sonido grabado en las vicisitudes del campo y su cacofonía típica tiende a dar la sensación de ser menos claro y convincente que el trabajado con varios procesos técnicos.

Parte del problema es que muchos sonidos registrados de forma no profesional se originan fuera del cuadro de la acción y por lo tanto al espectador le cuesta anclarlos con una imagen correspondiente. Exactamente lo contrario sucede con el sonido profesional grabado para la ficción, en el cual la claridad normalmente supera a la de la vida real gracias al mejor control de lo que se quiere que se escuche (Ruoff 1992:221). Aquí nos enfrentamos a una paradoja, pues el sonido grabado directamente le da al documental un mayor sentido de autenticidad y credibilidad, pero si no se hace correctamente y con cierta manipulación técnica, el resultado muchas veces logrará lo contrario. Como se verá, un audio inteligible que se oiga «real» no significa que sea necesariamente el producto directo de la realidad.

El sonido no sincrónico ni verbal ha sido muchas veces desdeñado desde el documental antropológico por la capacidad que se tiene de manipularlo en la grabación y en la edición y con ello dotar a las imágenes de un sentimiento o temperamento más dirigido y subjetivo de parte del autor (por lo mismo menos *objetivo* o menos *real* que como fueron los eventos cuando se filmaron). En este contexto de empirismo/purismo filmico, incluso los sonidos no sincronizados registrados en el contexto de la filmación pueden ser considerados menos auténticos. Sin embargo, tanto las diferentes técnicas de sincronización de sonido como sus usos institucionales se han vuelto hoy algo «natural» dentro de la cultura filmica (Minh-ha 2013:69).

Al interior de esta práctica *ortodoxa* de la disciplina, entonces, tradicionalmente solo se han deseado tres formas posibles de audio a ser incluidas en un documental antropológico: la voz humana; la música, siempre y cuando se dé y esté en sincronía con los eventos humanos filmados en el momento; y los sonidos provenientes de la actividad humana

o de su medio social/natural. La inclusión de música o efectos de sonido creados en otro contexto y por lo tanto ajenos al material original filmado es algo casi prohibido dentro de este tipo de antropología que se pudiera calificar también como *naturalista*. Uno de sus principales proponentes, Karl Heider, explica:

Mucho de lo que es enseñado en las escuelas de cine es cómo traducir o distorsionar la realidad para lograr efectos estéticos. Estas técnicas incluyen una composición selectiva de tomas, escenas actuadas, edición para un efecto de continuidad, y el uso de sonido grabado en otros contextos. Algunas de estas técnicas de realidad distorsionada son inevitables incluso en las películas etnográficas más escrupulosas. Sin embargo, con el fin de entender lo etnográfico de una película, debemos saber cuánto y hasta qué punto la realidad fue distorsionada. Al hacer películas etnográficas, podemos pedir que las distorsiones se mantengan al mínimo y sean usadas con fines etnográficos, no por meras razones cinematográficas (Heider 2006:6).

Entonces, si se acepta que en el proceso de textualización audiovisual la distorsión de la realidad es algo casi inevitable, ¿cuál debe ser el límite entre lo aceptable y lo inaceptable, particularmente en referencia al sonido? Ésta es una pregunta difícil de responder, aunque hay posicionamientos más recientes que disputan este purismo académico con el fin de hacer la gramática audiovisual más interesante y para públicos más amplios, especialmente cuando se añade a la pista de audio lo que se llama «efectos de sonido», como resonancias de grillos, viento, olas, etcétera.⁵

Normalmente, dichos efectos ambientales buscan magnificar y hacer más profunda la experiencia no solo de espacio sino de lugar culturalmente específico. Aquí no se trata necesariamente de agregar dichos ambientes sónicos a partir de una biblioteca de audios pregrabados para múltiples usos, sino de grabar en la locación de nuestra investigación los sonidos medioambientales (aunque no se encuentren presentes nuestros personajes en ese momento). Este muestrario auditivo después se manipulará y/o agregará en la edición. Al hacerlo, señala Henley, «seremos capaces de mejorar la calidad de nuestras películas de tres formas relacionadas:

⁵ El mismo Heider confiesa que dos de sus documentales: *Dani Houses* y *Dani Sweet Potatoes* (1974) pudieran haber mejorado si les hubieran agregado sonidos «vagamente apropiados», grabados por él mismo un par de años atrás, aunque finalmente prefirió no poner ningún sonido extra que no fuera la narración de los personajes en su ambiente social. Como resultado, señala, «las dos películas parecen tediosas y vacías para algunos espectadores que esperan ser entretenidos continuamente con la pista de sonido» (Heider 2006:6).

al hacer «más densa» la descripción etnográfica en la que las películas están basadas, al incrementar los entendimientos y la experiencia indirecta del espectador sobre el tema presentado en la película, y al aumentar las formas por las que el cineasta puede proponer una interpretación del significado del tema en cuestión» (Henley 2007:56).

Queda entonces por decidir si en la producción final se emplearán los recursos sonoros externos al audio registrado en las locaciones junto a las voces de nuestros personajes. Aquí la disyuntiva es si se utilizan elementos como voz superpuesta o narrada, música externa y efectos de sonido especiales. Como se vio, un importante sector del cine/video antropológico se resiste o definitivamente no utiliza estos recursos, pues el agregar estas fuentes de sonido tiende a profundizar o crear todo un ambiente que el director quiere enfatizar y por lo tanto su papel autoral puede o parece ser mayor. Sin embargo, la idea de utilizar tales recursos es hacer los documentales más digeribles y emocionales para públicos mayores mediante el desarrollo de narrativas cinematográficas y códigos de comunicación más típicos y aceptados.

Aquí surge una nueva paradoja, pues aunque el cine observacional preferido por muchos antropólogos pretende trasladar a la audiencia los hechos grabados de lo *real* con el menor grado posible de intrusión y alteración de parte del director, su construcción temática se parece más a la del cine de ficción que a la del documental *expositivo*, que tiene una mayor direccionalidad acerca de cómo se debe ver e interpretar lo filmado y editado. Como señala David MacDougall: «Muchos de nosotros que empezamos a aplicar un enfoque observacional a la producción filmica etnográfica nos encontramos con que nuestro modelo no era el documental como lo habíamos conocido desde Grierson, sino el filme dramático de la ficción, en todas sus encarnaciones desde Tokio hasta Hollywood» (MacDougall 1998:112). Incluso series altamente observacionales de los años setenta como *Una familia americana* fueron consideradas en su tiempo como «una telenovela de la vida real» (Ruoff 1992:220). Con estos antecedentes, y tomando en cuenta que el cine antropológico en sus formas más puras alcanza normalmente a una audiencia extremadamente limitada por sus temas y su construcción retórica, la tentación de agregar sonidos externos para hacerlo más atractivo, como narración en *off* y música, es bastante poderosa. Al respecto, Paul Henley señala:

Donde la manipulación de la pista de audio se vuelve más debatible y también más interesante, es cuando esta se lleva a cabo no solo para enriquecer la

descripción del medio ambiente acústico o para llenar ciertos requerimientos funcionales al interior de la estructura del film [...] sino más bien para ofrecer algún tipo de comentario sobre la acción del film al dar cierto significado a una escena particular y/o al provocar un tipo de sentimientos particulares al espectador. Aquí es donde la edición de sonido se mueve de un proceso meramente técnico o funcional hacia uno genuinamente editorial. Es específicamente en esta área que sugiero que los documentalistas pueden aprender algo de los diseñadores de sonido de las películas de ficción (2007: 58).

Como se vio, en el caso de la voz en *off* se tiene la ventaja de que, junto al texto escrito, es la forma más clara de movilizar ideas, lo que ayuda a sintetizar nuestro conocimiento de personajes nuevos o situaciones que no son tan fáciles de explicar o entender solo a partir de los diálogos entre las personas filmadas. Sin embargo, la vocalización autoral puede ser tan intrusa con lo que se quiere mostrar, que puede terminar empantanando el documental y no aligerarlo, particularmente si la voz de *autoridad* se convierte en una presencia que media entre las audiencias y la *evidencia* de la realidad social (véase Rabigen 1998:277). Un ejemplo notable de cómo el sonido transformó un material filmado antes del advenimiento del sonido es la producción filmica de Margaret Mead y Gregory Bateson en Bali y Nueva Guinea en los años treinta. De este ambicioso archivo filmico de unos 25 000 pies, solo fueron editados siete materiales un cuarto de siglo después en los que se agregaron los comentarios de Mead que van guiando a la audiencia hacia cómo ver e interpretarlos, con frases como «ahora fíjense cuidadosamente en...», reproduciendo lo que hacía en el salón de clases cuando proyectaba los materiales entonces silentes (Hillyer 2015:47).

La voz en *off* autoral, sin embargo, ha encontrado un nuevo espacio en el documental dentro del marco de la discusión posmoderna, al incluir al director/antropólogo como parte de la trama misma, ya sea saliendo a cuadro o conduciendo a la audiencia hacia su subjetividad con respecto al tema tratado. Así, producciones como *Super-size me* 'Súper Engórdame' (2004), de Morgan Spurlock, en la que el director es el principal sujeto del documental al experimentar sus cambios fisiológicos y psicológicos por el consumo durante un mes únicamente de comida de la cadena McDonald's, funciona muy bien como recurso estructurador del texto audiovisual. Otros casos pudieran ser los documentales antropológicos claramente reflexivos y autorreflexivos como los de Trinh T. Minh-ha y Johannes Sjoberg, que vimos en el capítulo II.

En el lenguaje cinematográfico, la música y los efectos de sonido (como el tic-tac de un reloj, por decir algo) son también recursos muy

útiles en el montaje, pues se emplean para dar continuidad y ritmo al flujo de la historia, suavizar o marcar los cambios de situaciones, cubrir algunos huecos o defectos sonoros en las ediciones, etc. En cualquier caso, a menos que el documental sea sobre alguna banda musical o la música —o los efectos sonoros— sean una parte esencial para engrandecer o dirigir reflexiva o poéticamente las imágenes, conviene no distraer tanto al espectador con un audio tan poderoso que disminuya la fuerza de las imágenes. Igualmente, hay que tener presente que las tonadas musicales con letra o una melodía con alto volumen introducirán «ruido» y confundirán enormemente si se ubican por encima de los diálogos del documental. Es importante, entonces, lograr un buen equilibrio en la intensidad de los sonidos a la hora de la edición, para que un audio no entorpezca la claridad de otro, sino que ayude más bien a crear un todo integrado e inteligible.

En caso de decidirse por utilizar música o efectos sonoros, lo mejor desde un marco antropológico posiblemente sea emplear el audio logrado en el campo por medio de intérpretes locales y/o con tonadas y sonidos en general que expresen mejor el espacio cultural de que se trate. Sin embargo, pese a todos estos planteamientos, el uso de recursos sonoros externos al lugar es ciertamente generalizado en muchas producciones de antropólogos y estudiantes de antropología, mientras que los documentalistas provenientes de la comunicación tienden a debatir en menor medida el asunto y generalmente los agregan a sus producciones de forma sistemática y cotidiana.

El micrófono de la cámara

En el pasado, casi la totalidad de cámaras de video venían con la posibilidad de agregarle un micrófono externo, pero inexplicable y lamentablemente esta función fue eliminada de muchos de los dispositivos de bajo costo, y se dejó solo para equipos más caros y profesionales. Como se verá, la limitación de contar solo con el micrófono de la cámara nos dificulta la realización de algunas acciones que mejoran enormemente la calidad del audio. Es por ello que, de ser posible, siempre hay que tratar de grabar con una cámara que tenga la posibilidad de conectarse con un micrófono externo. Si no se cuenta con ese recurso, lo mejor será registrar los sonidos con una grabadora de audio independiente y luego incorporarlos a las imágenes en el momento de la edición.

En la teoría del audio hay que comenzar tomando en consideración que las fuentes de sonido en un determinado espacio son generalmente muy numerosas y de diversa índole. Así, en una entrevista en el campo, sonidos como de niños, animales, aparatos domésticos, viento, canto de pájaro, motores y demás, estarán haciéndose presentes constantemente sin que muchas veces nos demos cuenta. De hecho, cada fuente de ruido generará ondas auditivas que se mezclarán, interferirán e incluso se eliminarán entre sí, desarrollando algo parecido a cuando se generan múltiples ondas expansivas en el agua en uno o varios puntos.

El asunto aquí es que nuestros oídos y cerebro son muy selectivos en cuanto a los sonidos que seleccionan dentro de esta variedad de estímulos auditivos. Con los micrófonos no ocurre así; no tienen la capacidad por sí mismos de discriminar cuál es el sonido en que se desea centrar la atención. Para un mejor entendimiento de ello, habrá que adentrarse en cuatro factores básicos alrededor del comportamiento del sonido que influirán en una grabación adecuada de la pista de audio:

1. *La señal (S)* o la fuente de audio deseado que queremos grabar. El sonido más importante para nuestra labor de investigación que se quiere captar de forma efectiva es normalmente la voz humana, ya sea a través de entrevistas o de los diálogos entre nuestros actores sociales. Si este no se captura de manera inteligible difícilmente se podrá utilizar en la producción final. Con solo el micrófono de la cámara lo normal es que se mezclen otros sonidos operando al mismo tiempo y hagan el registro más complicado. Además, con este micrófono fijo la perspectiva de la imagen será la misma que la del sonido, cuando en muchas ocasiones es deseable variar la captación de la fuente del sonido que puede estar fuera de cuadro. Se hablará más adelante del uso y las posibilidades de micrófonos externos, que pueden ayudar a solventar muchos de estos problemas.
2. *El sonido ambiente (A)* es el audio que llena el espacio de la grabación y proporciona la atmósfera sonora del lugar. Este es muy importante, pues, al igual que la imagen, nos situará y dará perspectiva e información auditiva sobre el sitio que estamos registrando. Un adecuado uso del sonido ambiente ayudará a incrementar la sensación de realismo en nuestra producción. Es por ello que a muchos documentales antiguos silentes (como los de la primera guerra mundial) se les agrega en el estudio sonidos que puedan integrarse a las imágenes, como marchas o bombardeos, precisamente para aumentar la sensación de realidad.

3. *Reverberación* (R): dependiendo del lugar del registro, el audio producido rebotará en las superficies sólidas que vaya encontrando y generará lo que se llama reverberación, la cual nos dará un particular sonido con eco del lugar. Hay superficies que pueden absorber el sonido, como alfombras o cortinas, y otras que lo rebotan, particularmente las superficies planas y duras, como puertas, paredes de cemento, espejos o ventanas de vidrio. El sonido de rebote llega nuevamente al micrófono, al menos que haya otros objetos que lo detengan o absorban. Es por ello que una habitación vacía posee normalmente más eco que una llena de objetos. Cuando el audio se toma en espacios abiertos como el mar o un valle, la posibilidad de reverberación es mínima. Debido a que estos ecos o rebotes del sonido son específicos de cada locación, siempre es aconsejable mantenerlo constante a la hora del registro y tratar de minimizar las variaciones. Así, el abrir una ventana muy grande puede que nos cambie la naturaleza del sonido de un lugar ya sea porque ya no rebota ahí o por los ruidos que se filtran del exterior. Si no se mantiene el sonido constante puede que en la edición esto se convierta en un problema al tener, por ejemplo, dos partes de una entrevista con diferentes reverberaciones y sonidos ambientales. En algunas ocasiones el eco es tan marcado que hace que una entrevista no sea tan inteligible. En tales casos habrá que ver si se puede minimizar este rebote de audio (cubriendo, por ejemplo, las superficies planas con telas) o de plano habrá que buscar otro lugar para hacer el registro.
4. Finalmente tenemos lo que se llama *ruido* (N por «noise»), que son sonidos generados por el mismo equipo como pequeños silbidos, zumbidos e interferencias magnéticas o estáticas. Más adelante se verá con mayor detenimiento este punto.

Los tres primeros tipos de sonido, una vez combinados y bien grabados, nos darán la perspectiva auditiva del espacio que estamos registrando, mientras que el último, como su nombre lo indica, «mete ruido» y habrá que ver cómo minimizarlo o, de ser posible, eliminarlo. La mayoría de las cámaras de video tienen la facultad de ajustar los niveles de audio. Como regla general hay que hacer el registro lo más alto posible con la señal principal sin que se distorsione. Normalmente los niveles indican en verde dónde todavía es seguro grabar sin distorsión, mientras que la parte roja ya muestra riesgos de una grabación saturada e ininteligible. En la mayoría de los casos, una escena con un audio mal grabado será muy difícil de corregir en el proceso de edición. Asimismo, hay algunas

voces que tienen picos muy altos o bajos y a veces habrá que controlar los niveles, dependiendo de la respuesta del micrófono que utilicemos. Esto se da, por ejemplo, cuando se hace una entrevista con dos personas con tonos de voz marcadamente distintos, lo que idealmente habrá que ir modulando manualmente. Es por ello que nunca debe faltar en el equipo del videasta un par de audífonos, pues solo oyendo a través de ellos podremos comprobar fehacientemente que el sonido está quedando registrado de manera satisfactoria para nuestro documental.

En todo caso, existen tres elementos siempre a tomar en cuenta que ayudan a garantizar un buen registro de audio: *a)* situar el micrófono lo más cerca posible de la fuente de audio que queremos registrar, *b)* lo que capta el micrófono nunca es igual a lo que capta el oído, y *c)* es imprescindible hacer las grabaciones de audio utilizando siempre audífonos (Lyver 1999:75-76).

Los micrófonos externos

Su uso nos puede ayudar enormemente en la tarea de grabar un audio limpio e inteligible dependiendo de la ocasión o necesidad. Para un documental, la característica más importante de un micrófono debe de ser su «direccionalidad» o sus «patrones de captación» (Barbash y Taylor 1997:194). Entre estos micrófonos hay algunos que utilizan una batería como fuente propia de energía (de condensador) y están los otros que se conectan directamente a la cámara (dinámicos) y funcionan de forma mecánica. Los primeros logran una mejor captación de frecuencias altas y también una mayor calidad general de grabación, aunque pueden ser más susceptibles a tener «ruido», es decir, a captar interferencias de radiofrecuencias o electromagnéticas. Los segundos son más robustos, baratos y prácticos, ya que no necesitan una batería para funcionar y se pueden utilizar casi en cualquier situación, aunque la calidad de su audio no será tan clara ni variada como en el caso de los de condensador.

A continuación se explica cuáles son los micrófonos que existen en cuanto a su direccionalidad y sus posibilidades o limitaciones para nuestro registro.

1. *Omnidireccional* o *multidireccional*. Como su nombre lo indica, su captación *omnipresente* no se dirige a un punto en particular ni es

selectiva, sino que registra todo el sonido que hay alrededor de una escena. Pueden ser útiles para captar el sonido del ambiente o cuando se entrevista a varias personas ubicadas en diferentes puntos o en un estudio de radio, por ejemplo, donde el micrófono (conocido como de superficie o sobremesa) normalmente cuelga del techo o está sobre la mesa y capta con los mismos niveles la voz de todas las personas que participen en el encuentro.

2. *Semidireccional*. Estos se encuentran a medio camino entre los omnidireccionales y los direccionales. Su ángulo de captación del audio es más cerrado que el omnidireccional y pueden ser útiles para realizar entrevistas en la calle dejando captar parte del sonido ambiente. La mayoría de los micrófonos de mano, como los que se utilizan en las entrevistas de noticiarios, son omnidireccionales o semidireccionales, y logran mantener la voz del entrevistado entendible debido a la cercanía que se tiene con su boca, mientras que el sonido ambiente se mantiene más alejado aunque sigue estando presente.
3. *Direccional*. Se llaman también cardiodes, por la forma de corazón de su ángulo de captación, o de cañón o de rifle, pues normalmente son largos y delgados. Son micrófonos muy utilizados en el trabajo de documental antropológico, pues nos permiten apuntar y centrarnos en la fuente de audio que nos interesa registrar, la que con frecuencia es una entrevista o un diálogo en medio de sonidos ambientales que muchas veces son fuertes.
4. *Lavalier, de clip, de corbata o de solapa*. Este pequeño micrófono es también bastante funcional en nuestro trabajo, pues a pesar de ser omnidireccional nos permite captar con claridad la voz de nuestro entrevistado gracias a la cercanía con su boca, pues normalmente se coloca en su solapa o corbata. Sin embargo, debido a que está tan pegado al cuerpo del entrevistado, sucede con frecuencia que los movimientos corporales de este crean sonidos no deseados, como cuando se rasca, alisa la corbata o tiene algún tic nervioso. También hay que tomar en cuenta que el tono de voz es más grave cuando se le graba desde la cercanía de los pulmones. Por otra parte, será difícil utilizarlo para entrevistar a dos personas o más, a menos que no se ponga en la solapa sino que se plante en algún lugar en medio de los personajes.

Todos estos micrófonos pueden ser conectados con la cámara a distancias variables. Una forma de hacerlo es por medio de extensiones de cable que pueden ser de varios metros de largo. Sin embargo, en caso de contar con más recursos, lo mejor será optar por un *dispositivo inalámbrico*, que

nos permitirá seguir la acción y su audio desde la distancia. Estos sistemas tienen un emisor con el micrófono y un receptor conectado a la cámara de señal de radio que se intercomunican. El método es muy liberador para el camarógrafo, sobre todo cuando se usa la cámara en la mano, pues permite seguir la acción a la par de los actores mientras se capta un buen audio. Lo ideal es poner el emisor en la bolsa del pantalón o atrás de la camisa de la persona entrevistada. En términos antropológicos, esto puede ser importante ya sea porque no se quiere alterar el evento o porque se puede seguir a un entrevistado que a la distancia nos explique las características o la importancia cultural de un lugar en especial mientras lo seguimos con la cámara.

Sin embargo, hay que tener cuidado con cuestiones u objetos que comprometan su señal. Aunque los sistemas inalámbricos modernos han mejorado mucho, también tienen un rango limitado de distancia que pueden cubrir para captar un sonido limpio y no cortado. Asimismo, hay que comprobar mediante los audífonos que no se inmiscuya ninguna interferencia en la señal de radio enviado por el micrófono, como cuando se graba cerca de cables de alta tensión. Una ventaja más de este tipo de



El autor entrevistando con micrófono direccional a Rosalina Tuyuc en un cementerio clandestino en Comalapa, Guatemala. Foto: Matthias Kopp (cortesía).

sistemas inalámbricos es que normalmente se pueden conectar todo tipo de micrófonos externos y así, a la distancia, aumentar las posibilidades de hacer el registro general.

Conectores de audio

De los conectores para micrófonos con la cámara más habituales (DIN, RCA, Jack y XLR) nos concentraremos en los dos últimos, que son estándar en la grabación de sonido para el tipo de producción de video que nos interesa. El *jack* (6.26 mm), utilizado en audio profesional, sobre todo para conectar instrumentos musicales eléctricos, tiene una versión *mini jack* o *mini-plug* (3.5 o 2.5 mm) que es el más común en cámaras de video no profesionales y en la mayoría de audífonos. Debido a que la versión mini puede ser mono o estéreo, hay que tener presente que cuando se utiliza una mono, la grabación se hará en un solo canal también, y eso puede traer problemas a la hora de la edición. No todos los programas permiten fácilmente la duplicación de la señal en dos canales y podría suceder que la versión final no reprodujera el audio en ciertos equipos preparados para el canal ausente. Existen adaptadores baratos que duplican esta señal mono en ambos canales como si fuera estéreo.

La conexión XLR, por su parte, es más profesional debido a que en vez de utilizar dos cables, tiene uno adicional que *compensa* el proceso al hacer «tierra» (aunque dicha función está igualmente presente en entradas profesionales tipo *jack* pero no tanto en *mini-jacks*). Esto nos permite blindar el sonido contra el *ruido* de las interferencias externas provenientes de otras fuentes de energía eléctrica que fluyen por cables cercanos al de grabación y que al generar magnetismo pueden producir un pequeño zumbido o silbido, el cual es difícil o hasta imposible eliminar en la edición. Las interferencias suceden particularmente con cables largos no *compensados* o *equilibrados* de esta forma. El sistema XLR tiene la ventaja adicional de que, al ser un conector de tres entradas, se ajusta más firmemente a la cámara, por lo que el cable se quiebra menos que en el caso del *mini-plug*.

Hay una forma de convertir la entrada *mini-jack* de nuestra cámara en una que sea del tipo XLR. Lo anterior se logra con un adaptador especial que se conecta en uno de los lados de la cámara con un *mini-jack* y al otro extremo se tiene una caja pequeña con dos entradas XLR. Esto tiene varias ventajas. La más obvia es que protege la grabación de las interferencias de otros flujos electromagnéticos. Además, este tipo de conexión no

necesariamente anula automáticamente el micrófono de la cámara y por lo tanto es posible realizar el registro con ambos micrófonos y de ese modo lograr sonido ambiente y direccionalidad al mismo tiempo. Por otra parte, también se pueden utilizar dos micrófonos externos en forma simultánea para casos en los que existan dos fuentes de sonido un tanto separadas que queramos captar claramente, como lo serían dos personas dialogando o siendo entrevistadas al mismo tiempo en diferentes puntos de la locación.

Ejercicios para el uso del micrófono

Dónde ubicar y cómo utilizar los micrófonos durante la grabación es algo de suma importancia que redundará en una buena calidad de nuestro documental final. *Para nuestro trabajo, los dos tipos de sonidos principales a tomar en cuenta serán los de la voz humana y los ambientales.* Tendremos que tomar decisiones con respecto a si el micrófono será visible (en una entrevista callejera con el entrevistador a cuadro o en la solapa del entrevistado) u oculto en medio de la acción; si un ayudante/sonidista nos sostendrá el micrófono mientras usamos la cámara; si el micrófono estará arriba, abajo o a los lados del exterior del cuadro; qué tipo de soporte tendrá, etc. También, habrá que prever qué tipos de micrófonos vamos a utilizar, ya sea durante las entrevistas, diálogos o en el registro del audio medioambiental. Con la práctica se llega a hacer habitual, antes de la grabación, prestar mayor atención a los sonidos que queremos registrar y/o evitar de la locación y con ello se mejorará el desplazamiento y el uso de los distintos micrófonos.

Si se trabaja con varios tipos de micrófono, sin embargo, hay que fijarse que sea el mismo el que se utilice para secuencias con poca interrupción, como en una entrevista, pues si hay cambio de micrófono para un ambiente similar el registro nos dará variaciones notables o «saltos» en cuanto al tipo y la calidad de sonido en nuestro producto final.

El micrófono externo suele estar sostenido por un pedestal, en la solapa del entrevistado o directamente por la mano del entrevistador. También es normal el uso de un micrófono direccional montado en la zapata de la cámara misma. Esto da una enorme autonomía y maniobrabilidad a quien esté registrando por su cuenta toda la acción. Un problema con esta práctica, sin embargo, es que en ocasiones se mueve la cámara para registrar algo que nos interesa visualmente y el micrófono, siempre apuntando

hacia enfrente, probablemente deje de captar satisfactoriamente la fuente deseada del sonido.

En otras ocasiones debemos encontrar mecanismos adicionales que faciliten la tarea de captar el audio de una entrevista. Uno de ellos es utilizar una agarradera especial que nos dará más comodidad para movilizarnos con el micrófono y a la que le podremos ensamblar un cobertor de plástico especial para disminuir el sonido del viento, e incluso se puede añadir un segundo cobertor de tela y afelpado que neutralice mucho este mismo sonido. La agarradera se puede montar en lo que se llama *boom* o «jirafa», que es una polea larga a la que, al final, se le pone el micrófono, normalmente uno direccional. Si no se tiene acceso a un *boom* comercial, una caña larga o un palo pueden sustituirlo. Esto tiene la ventaja de que el encargado de registrar el sonido puede situarlo justo arriba del cuadro de la imagen y moverlo en la dirección en la que se encuentre el sonido principal a captar. Sin embargo, *debe existir una muy buena coordinación entre el camarógrafo y el sonidista, para que, entre otras cosas, el micrófono no se meta al cuadro o la sombra del boom no sea proyectada en la escena que se esté grabando. Es de suma importancia asimismo que el operador del boom utilice un par de buenos audífonos para mantener un buen nivel de registro del audio.*

Siguiendo a Lyver (1999:77), aquí se propone una lista de elementos a tomar en cuenta en cualquier locación a la hora de una grabación de audio:

¿Hay fuentes de corriente eléctrica?	
¿Se miran los micrófonos en el cuadro?	
¿Dónde deben ponerse los micrófonos?	
¿A qué distancia están de la grabadora?	
¿Qué tipos de sonido o ruidos hay?	
¿Necesito diferentes tipos de micrófonos?	
¿Los actores se moverán durante el registro?	
¿Los sonidos ambiente cómo los registraré?	
¿Necesito baterías para los micrófonos?	

EJERCICIO:

Proponer hacer grabaciones de distintos tipos y evaluar cuál micrófono funcionaría mejor en circunstancias diversas. En este caso queremos documentar los efectos de la práctica de fútbol en una comunidad y hay que desarrollar:

Una entrevista a miembros del público en un estadio lleno de gente.

Dos equipos rivales jugando al fútbol.

Entrevista en el patio de la casa de un jugador estrella donde hay gallinas, perros y otros animales.

Varias personas sentadas en un salón discutiendo tras el partido sobre un penalti aparentemente injusto.

El personaje principal nos explica caminando en un cementerio los diferentes tipos de mausoleos que han hecho los futbolistas de la localidad para sus familias.

Conclusiones

Históricamente, el audio en la producción documental ha tendido a pasar a un segundo plano en relación con lo que Paul Henley (2007) ha llamado «el despotismo de la imagen», pese a que el registro y la reproducción mecánicos de ambos surgieron casi al mismo tiempo a finales del siglo XIX. Esto probablemente tiene que ver con que el pensamiento de la modernidad y su sistema empírico de comprobación científica ha dado mayor relevancia a los aspectos visibles del mundo y, por lo tanto, lo visual se ajusta mejor a dicho tipo de racionalidad. Por esta misma razón, el audio, en particular el no verbal, puede tener efectos más subliminales y menos racionales para las audiencias, pero que son igualmente importantes para captar aspectos relevantes de las culturas registradas y representadas.

Hasta mediados del siglo XX fueron contadas las ocasiones en que las voces y opiniones de los sujetos tuvieron algún papel significativo en el proceso de interpretación antropológica. Casi invariablemente, la voz en off autoral explicando las imágenes fue la que se utilizó para la transmisión de ideas a las audiencias y con ello se filtraron grandes dosis de

pensamiento hegemónico desde los centros de poder. El desarrollo de grabadoras de audio portátiles facilitó técnicamente la tarea de registrar auditivamente a los personajes en el campo y con ello la polifonía del texto escrito y audiovisual se hizo más viable, y eso a su vez repercutió en la forma de hacer antropología, pues hubo cierto desplazamiento de la autoridad del antropólogo/director en su trabajo de interpretación cultural.⁶ Con la miniaturización del equipo de grabación también vino una mayor posibilidad de sincronizar el sonido con las imágenes en los documentales. Esto ayudó al desarrollo de propuestas narrativas como el cine directo, el observacional y el *cinéma vérité*, las cuales, aparte de que pudieron registrar mejor los distintos eventos, lograron captar los intercambios verbales y no verbales de sus personajes junto con sus desplazamientos físicos, y ese factor ahondó en el realismo deseado de representación antropológica.

Un problema mayor, sin embargo, ha sido que, al igual que el video, el registro del audio tiene características técnicas particulares. El uso adecuado de sus recursos materiales hace más efectiva la captación de diálogos, entrevistas y paisajes sonoros en general para lograr transmitir mensajes de forma inteligible. De no hacerlo así, los documentales sonarán «irreales» o no se entenderán, por lo que es necesario ahondar en el conocimiento del comportamiento del sonido y las formas de lograr captar y/o manipular lo deseado de este para que nuestras producciones documentales suenen «verdaderas». Para ello, ha sido importante conocer sobre distintas técnicas como el uso de diferentes micrófonos para el registro eficaz y los efectos de sonido que se pueden agregar en la edición al mismo tiempo que nos hace reflexionar sobre las consecuencias teórico-metodológicas que esto puede tener en la producción antropológica y sus diferentes propuestas conceptuales.

⁶ Como señala James Clifford: «Con las comunicaciones expandidas y las influencias interculturales, la gente interpreta a los otros, y se interpreta a sí misma, en una pasmosa diversidad de idiomas: una condición global de lo que Mijail Bajtín llamaba 'heteroglosia'» (Clifford 1993:40).

Reflexiones finales

Este libro ha buscado adentrar a estudiantes y profesionales de ciencias sociales, y en especial de la antropología, en la producción de documentales para que puedan utilizar nuevas técnicas y metodologías audiovisuales como alternativa a los productos de investigación que normalmente se encuentran en formato escrito. Para ello, ha tratado de problematizar y viabilizar el documental dentro de la práctica, discusión y crítica antropológica más amplia. Dado su carácter de introducción y la amplitud de posicionamientos y ejemplos posibles sobre cómo hacer documentales, el material ha sido necesariamente más sugerente que totalizante. Ciertamente, siempre queda abierto el campo de discusión sobre cuáles son las condiciones histórico-metodológicas por las que solo un número limitado de documentales del universo existente son incluidos dentro del campo de estudio de las ciencias sociales en general y de la antropología en particular.

Se trató, entonces, de que las ideas aquí contenidas sobre el documental antropológico sirvieran al lector para adentrarse en nuevas y diferentes perspectivas teórico-metodológicas con el fin de ampliar su entendimiento crítico sobre las posibilidades de interacción entre formas de textualización que van de la escrita a la audiovisual. De esta forma, se espera que este libro ayude a elevar su capacidad de desarrollar propuestas de investigación socioantropológicas con la inclusión decidida de la cámara de video. Igualmente, también se pretendió con este trabajo apoyar a que a través de recursos audiovisuales el producto de las investigaciones antropológicas o sociológicas tenga una mayor divulgación y así intentar trascender los estrechos canales de circulación académica y ponerlo al

alcance de públicos más amplios y diversos.¹ Por otro lado, también se espera que las ideas aquí contenidas sirvan para que documentalistas profesionales no provenientes de las ciencias sociales puedan repensar su producción y encontrar ángulos nuevos de reflexión en su propia práctica de producción documental.

El campo de acción propuesto en este trabajo, sin embargo, ha sido elusivo, pues tanto la antropología como la producción documental son asuntos que han sido entendidos de diferentes maneras de acuerdo con diversos contextos y momentos históricos. Al mismo tiempo y por diferentes razones, los métodos y técnicas de ambas prácticas han encontrado dificultades para coexistir y trabajar juntos pese a su interés manifiesto de ofrecer un recuento textual de lo *real*. Esto ha sido así desde el nacimiento y casi inmediata interacción del documental y la antropología a finales del siglo XIX. Dichos desencuentros con frecuencia se han relacionado, entre otras cosas, con la sospecha desde la antropología de que el documental apela más a la emoción y por lo tanto a la subjetividad que el texto escrito, considerado este último como más apegado al pensamiento científico dentro de la tradición moderna.

Además, se encuentran las diferentes gramáticas necesarias para una efectiva articulación textual en ambos campos, lo que implica un suficiente dominio de las lógicas estructurantes de cada una, y eso a su vez conlleva al maridaje de enfoques, técnicas y metodologías complejas no siempre compatibles.² Un elemento más que dificultó el trabajo fue que el campo de competencia del documental antropológico siempre roza e interacciona con otros amplios espacios de experiencias y conocimientos de los que es difícil dar cuenta cabal en una introducción, los que van desde el arte a la fenomenología y del psicoanálisis a los estudios poscoloniales y de género, por citar algunos.

¹ Esto no siempre garantiza que dicho conocimiento se propague más que el texto escrito, pues, por su naturaleza y textualización especializada, existe la posibilidad de que la difusión tenga limitaciones parecidas a las que se imponen a los libros o artículos de carácter disciplinar, que son las más de las veces de distribución restringida (véase Roca 2001:42).

² Ya en la edición de 1929 del clásico manual *Notas y preguntas sobre antropología*, del Royal Anthropological Institute de la Gran Bretaña, se indicaba que «cuando un cinematógrafo sea incluido en la expedición es usualmente aconsejable que este sea un etnólogo primero, y cinematógrafo después, ya que es muy difícil para el cineasta promedio encajar en el ambiente científico, debido a su diferente entrenamiento» (British Association for the Advancement of Science 1929:379). Igualmente, como se vio, la antropóloga Margaret Mead mencionaba en los años setenta las dificultades y posibilidades de trabajar lo visual, tanto en lo técnico como en lo conceptual, al interior de una «disciplina de palabras» (Mead, 1995).

Texto audiovisual, verdad y poder

Como se vio a lo largo del libro, en sus primeros momentos el documental antropológico, siguiendo a la fotografía científica, buscó representar a individuos y sociedades bajo criterios de objetividad y evolucionistas que seguían parámetros taxonómicos anclados en la metodología de las ciencias naturales, que se alimentaban de datos inobjektivos, medibles y universales. Estos datos «duros» supuestamente trascendían ideologías y formas particulares de concebir el mundo, por lo que se entendió que los nuevos registros visuales significaban un reflejo directo y transparente de la realidad, sin que se cuestionaran las epistemologías, ideologías y eventos históricos que los iban construyendo. Fue así como con frecuencia se concibió la imagen mecánica no como una representación de la realidad social, sino como la realidad misma. La fuerza de dicha captura mecánica de lo *real*, por lo tanto, residió fundamentalmente en la idea de que esta mantenía una relación indisoluble con la vida natural y social, y un estatus único con las nociones de verdad y autenticidad. Al mismo tiempo, tanto la fotografía como el cine fueron vistos como medios capaces de funcionar como solventes universales de las diferencias comunicativas en el mundo y por lo tanto se confió en su habilidad de elevarse como un «lenguaje común» para toda sociedad. Muchos de estos planteamientos han perdurado de forma persistente en el tiempo. Incluso, documentalistas más críticos del cientificismo social, como Jean Rouch, de alguna manera siguieron reproduciendo a mediados del siglo xx esta visión universalista de la imagen en movimiento al hablar del documental antropológico y sus posibilidades para un entrecruce intercultural efectivo:

¿Qué son estos filmes, y por medio de qué nombre extraño los debemos distinguir de los otros? ¿Existen de hecho? Todavía no lo sé, pero sí sé que existen esos momentos raros cuando el espectador puede de pronto entender un lenguaje desconocido sin el artificio de los subtítulos, momentos cuando puede participar en ceremonias extrañas, moverse por la aldea, y atravesar lugares que nunca ha visto antes pero que sin embargo reconoce perfectamente bien. [...] Posiblemente está en el acercamiento de una sonrisa africana, en un mexicano guiñando su ojo a la cámara, o en un gesto europeo tan común que nadie se hubiera imaginado filmarlo; cosas como estas nos imponen una visión desconcertante de la realidad. Es como que si no hubiera un camarógrafo, sonidista o fotómetro ahí (Rouch 2003:35).

En años recientes, sin embargo, tanto el documental como la antropología han sido cuestionados en cuanto a sus metodologías, teorías y paradigmas, particularmente en relación con sus reclamos de objetividad y/o universalidad, así como por el tipo de vínculos que ha mantenido históricamente con los sujetos y comunidades que textualizan y representan. En dichos debates se localizan de manera central las relaciones históricas de poder que se han entablado entre el director/investigador y sus audiencias por un lado, y los sujetos filmados y sus comunidades por el otro, en espacios marcados por desigualdad y diferenciación social. Estos desarrollos en muchos sentidos han heredado de forma persistente esquemas de construcción textual que se configuraron en la modernidad y en su contraparte colonial. Históricamente, por lo tanto, una buena parte del trabajo antropológico significó la división del mundo entre «nosotros» y los «otros», donde cuerpos, razas y culturas se construyeron en oposición binaria con lo occidental. Al respecto, Trinh T. Minh-ha llama la atención sobre esta situación indicando que «en el centro de esta racionalización reside, intocable, la división cartesiana entre sujeto y objeto que perpetuó una visión dual de adentro-versus-afuera, mente-contra-materia del mundo. Nuevamente, el énfasis es puesto en el poder del filme para capturar la realidad ‘afuera’ para nosotros ‘adentro’» (Minh-ha 2013:70).

La imagen mecánica en la antropología, entonces, al ser enmarcada dentro de una fe científica universalista fue para muchos no solo una forma privilegiada de representación del mundo externo, sino la última fuente de verdad social donde las categorías de identidad y otredad estuvieron siempre presentes (véase Sekula 2013:93, 96; León 2010:47). La implementación exitosa de dichas tecnologías de *verdad* fue, en muchos sentidos, resultado de su aparente falta de construcción, su inocencia y su transparencia, aunque existieran técnicas, metodologías, intereses, tradiciones y posicionamientos específicos tras ellas junto a poderosas instituciones que las autorizaban. Entonces, la autoridad etnográfica se fue edificando con la imposición metodológica de conceptos de verdad sociocultural que la imagen mecánica solo vino a cimentar (véase Grau 2002:132).

Como también se señaló, los documentales son siempre inventarios de encuentros entre el documentalista y la cultura y sus individuos que se pretende describir (véase Ardèvol 2006:107), por lo que efectivamente son ejercicios de historia y memoria que van dejando rastros del tipo de relaciones y entendimientos particulares del momento. Es decir, los textos, y en especial los audiovisuales, filtran mensajes que escapan del control del autor y de los mismos personajes y dan de sí mucha más información de

la esperada, que luego puede ser interpretada y reinterpretada con las herramientas conceptuales disponibles al investigador. Es en este encuentro intercultural e intersubjetivo reflejado en un documento final, entonces, donde se hace posible rastrear las huellas que encapsulan interacciones de poder que producen y reproducen representaciones socioculturales asimétricas que terminan por naturalizarse. Por ello, cualquiera que sea la estrategia narrativa que se utilice en tales espacios, ya sea en forma de monólogo, diálogo o polifonía, inevitablemente significará un arreglo jerárquico de discursos entre el investigador/documentalista y las personas filmadas en el campo (véase Clifford y Marcus 1986:17). El peligro latente de lo anterior reside en que en los imaginarios sociales contruidos al interior del encuentro intercultural desigual es común recrear y fijar de manera constante temas recurrentes, iconos y estereotipos que aunque no siempre tengan una existencia real, sus representaciones desde el poder tienen muchas veces la capacidad de imponerlos como verdades sociales.³

Mientras que ambos grupos dominantes y dominados al interior de un sistema sociopolítico propagan mitos, son los mitos hablados desde los asientos del poder, cuyo objetivo es el mantenimiento del poder, los que se convierten en mitos públicos. El acceso al control social, tanto en términos de poder político como por los medios de comunicación, asegura que las clases gobernantes estén en una posición de propagar mitos acerca de otras clases y grupos, lo que se convierte en los mitos oficiales (Tomaselli 1999:72).

El contexto mayor del pensamiento dominante estructurador de dichos mitos puede situarse en los procesos de construcción de los Estados nacionales y su consecuente creación de ciudadanías diferenciadas a partir de los posicionamientos privilegiados de los sujetos normativos tanto a nivel local como global. Como señala Claire Johnston, lo que históricamente la cámara ha capturado «es de hecho el mundo ‘natural’ de la ideología dominante» (citada en Minh-ha 2013:76). Estos grupos han contado con la facultad de enunciar, nombrar y caracterizar lo que es importante documentar, lo cual ya implica una selección de posibilidades

³ En ese sentido, Frantz Fanon, el intelectual martinico que se unió a la lucha argelina en contra del colonialismo francés, hablaba ya desde la década de 1950 sobre cómo el imaginario occidental había creado estereotipos que afectaban las propias identidades de quienes eran representados. En su libro *Piel Negra, Máscaras Blancas*, afirmó que son estos espectadores quienes quedan esclavizados de su propia apariencia: «Mira, un negro... Los ojos de los blancos me están escudriñando. Estoy fijado» (Shohat y Stam 2002:319).

con propósitos definidos y enmarcamientos particulares (véase Sontag 2013:119). En ese sentido, Jay Ruby indica que:

Los documentales fueron fundados sobre las clases medias de Occidente para explorar, documentar, explicar, entender y por lo tanto controlar simbólicamente el mundo. Ha sido lo que «nosotros» hacemos a «ellos». «Ellos» en este caso son usualmente los pobres, los desempoderados, quienes se encuentran en desventaja, y los suprimidos y oprimidos políticamente. Los documentales enfocados en los ricos y poderosos o incluso en las clases medias son escasos, como lo son los estudios de las ciencias sociales sobre esta gente. Los documentales no han sido el lugar donde la gente se explora a sí misma o a su propia cultura (Plantinga 2010:199).

Por otra parte, el cine documental antropológico, en su búsqueda de un lenguaje apropiado y al hacerse más complejo, con el tiempo se dejaría influir también por estrategias narrativas provenientes de cineastas que incursionaron en los ámbitos de interés de la antropología utilizando el cine no solo para producir demostraciones empíricas de realidades socioculturales, sino para apoyar relatos y narrativas con fuerte carga emocional que prestaban mucho de lo que se estaba estructurando como cine de ficción. Una buena parte del éxito de este esfuerzo fue hacer de lo exótico algo familiar y con ello facilitar la conexión emocional con las audiencias, pese al cientificismo distante y binario manifestado por sus iniciadores. Lo anterior permitió que las subjetividades tanto de los personajes como del director afloraran de manera más clara, posibilitando a la antropología espacios más ricos para la interacción, crítica e interpretación intercultural. Así, del documental expositivo «serio» inicial que guiaba a la audiencia hacia «cómo ver», se hicieron transiciones hacia otras formas narrativas como las utilizadas en los formatos del *cinéma vérité*, el cine directo, el observacional, el reflexivo, el colaborativo y la etnoficción. Cada estrategia narrativa iba planteando preguntas y posicionamientos más complejos relacionados no solo con los intersticios de la interacción intercultural, sino con la propiedad misma de los relatos en el documental, al preguntarse si estos eran del director, de los personajes o de las audiencias (MacDougall 1994).

Cabe destacar que muchas de las formas narrativas emergentes se dieron en sintonía con revoluciones sociales y tecnológicas que surgieron de situaciones de crisis no solo políticas y socioeconómicas, sino también culturales, donde no solo actores sociales desempoderados tuvieron un

papel más relevante, sino las formas textuales de estructurar el mundo fueron cuestionadas y transformadas (como sucedió tras el *crack* económico en los años treinta, o en los sesenta, durante la descolonización y los movimientos de liberación nacional y de derechos civiles) (véase Grau 2002:171). James Clifford dice que resulta intrínseco a la quiebra de la autoridad monológica actual «que las etnografías ya no se dirijan más a un único tipo de lector. La multiplicación de lecturas posibles refleja el hecho de que la conciencia ‘etnográfica’ ya no puede ser vista como monopolio de ciertas culturas y clases sociales de Occidente» (Clifford 1998:73).

El periodo en el que nos encontramos, entonces, puede ser interpretado no solo como de profundas crisis de diversa índole, sino también como uno que genera nuevos posicionamientos y metodologías y que además suma vastas posibilidades tecnológicas inexistentes tan solo unos años atrás y que están demostrando ser capaces de desarrollar formas sin precedentes de registrar y relatar la realidad social. En el contexto actual, los documentales y sus redes de distribución como festivales, ONG o medios de comunicación en general pueden por lo tanto tener un renovado papel significativo, pues negocian con valores y sentidos culturales, disseminan información, ayudan a mantener o desafiar el *statu quo* y son medios para el intercambio sociocultural en general.

Posibilidades y retos actuales

El proceso de globalización y sus reacomodos socioeconómicos ha propiciado el surgimiento de nuevas formas de participación en las que sujetos sociales que habían sido tradicionalmente representados, o se encontraban invisibilizados en los imaginarios hegemónicos, han venido desarrollado propuestas propias o en colaboración, lo cual ha abierto posibilidades emergentes para implementar el trabajo antropológico y dentro de este la producción de documentales. En dichos procesos trans e intranacionales, o *glocales*, cuestiones como la descentralización del poder de los Estados nacionales, la crítica y las luchas sociales, las migraciones internacionales y la privatización de la vida individual y comunal han jugado un papel relevante para el surgimiento de estas nuevas representaciones sociales que están escapando de los marcos discursivos hegemónicos edificados sobre dicotomías de desigualdad sociocultural.

Al mismo tiempo, se ha dado toda una revolución tecnológica, particularmente tras la aparición de la tecnología digital. Eso ha implicado

cambios radicales o paradigmáticos en los que se dan rupturas importantes en las formas de concebir la construcción epistemológica y textual, tanto en lo escrito como en lo audiovisual. Así, aparte de formas de registro, ahora hay una infinidad de nuevas posibilidades de circulación de mensajes en internet que están replanteando la construcción del documental y sus audiencias. Como ejemplo de lo anterior, que promete nuevos tipos de inmersión textual en la vida sociocultural, tenemos cuestiones como la realidad virtual (360 grados); el documental interactivo (siempre en construcción); el documental transmedia y/o hipertextual; el documental en tiempo real, y nuevas visibilidades con auxiliares tecnológicos que van desde teléfonos inteligentes hasta drones.

Todo esto ha ido propiciando plataformas de creación de narrativas y discursos en las que el tiempo y el espacio han variado significativamente dada la creciente conectividad y comunicación que posibilita intercambios interculturales sin precedentes y entendimientos de la realidad social. Como señala Lourdes Roca: «el vertiginoso desarrollo de nuevas tecnologías que reincorporan lo visto y lo oído a lo leído plantean una nueva transformación en las capacidades de percepción, codificación, interpretación, reconstrucción y retransmisión del conocimiento. Por tanto, se están gestando y desarrollando nuevos mecanismos epistemológicos» (Roca 2001:40, 41). Otras autoras, como Silvia Rivera Cusicanqui, van incluso más allá, al afirmar que en los encuentros interculturales se trata también de generar propuestas que partan de «reconectar la mirada con los otros sentidos, con la escucha, el tacto, el olfato [...] Reflexionar que como organismo cognoscitivo está todo nuestro cuerpo y no solo la mente y en general el óculo-centrismo occidental» (Rivera Cusicanqui 2015:317).

Es por ello que la dificultad de escribir un libro introductorio sobre terrenos conceptuales tan variables e inestables como lo son la antropología y la práctica documental en la actualidad ha representado un desafío singular. Por un lado existe toda una experiencia acumulada en ambos campos, que han ido definiendo su estatus práctico y profesional, pero por el otro, las bases mismas de sus procesos y formas de representación parecen irse erosionando o radicalmente transformando en estos tiempos posmodernos y globalizados. Ambos campos sufren de resquebrajamientos de las que habían sido sus formas dominantes y aceptadas de narrativas textuales, y que anuncian la salida de los marcos de referencia consolidados a partir del periodo de la modernidad. Así, posiblemente en forma similar a la premura que experimentaban Bronislaw Malinowski y otros antropólogos de su época por hacer registro de los grupos que

estudiaban antes de que sus formas culturales y hasta físicas desaparecieran e hicieran irrelevante el trabajo de la antropología, así la elaboración de este libro también ha mantenido cierto apremio en términos de que su publicación suceda antes de que el documental antropológico como lo conocemos se disuelva o sufra profundas transformaciones que lo hagan irreconocible con lo acá propuesto.

Queda el consuelo de que finalmente la práctica antropológica no desapareció, como temía Malinowski, sino que se fue ajustando a las nuevas demandas y paradigmas que las transformaciones sociales requirieron y hoy, más bien, vive un resurgimiento importante a la luz de los nuevos retos por enfrentar. Entonces, no se considera aquí que estemos llegando a un periodo «posantropología» o «posdocumental», dado que tradiciones de este tipo son normalmente más perdurables de lo que se piensa. Más bien, cabe esperar que esta revisión histórico-metodológica sirva para plantear la articulación de nuevos proyectos en relación con una aproximación crítica a la experiencia acumulada por tantas personas y prácticas que nos han precedido. Se trataría, en el mejor sentido, de darle nuevos horizontes a nuestro oficio y sobre todo de estar a la altura de tiempos tan inciertos pero fascinantes, con el fin de armar propuestas interesantes y eficaces ante los múltiples retos históricos contemporáneos.

Anexo I. La cámara de video y sus accesorios

En este anexo se expondrán los elementos técnicos básicos de la cámara de video y algunos de sus accesorios. Las posibilidades técnicas de las cámaras contemporáneas son muchas y si se requiere ir más allá de lo esencial habrá que consultar el manual que normalmente viene adjunto o por medio de tutoriales en el internet. Claramente, el afán de lograr la mejor calidad posible tanto de lo visual como de lo auditivo con el equipo será de suma importancia para tener un producto final satisfactorio. Aunque en el proceso de edición se puedan corregir algunos problemas técnicos ocurridos durante el registro, en general un material mal grabado es difícil y a veces imposible de arreglar y dará, por lo tanto, un pobre resultado final independientemente del contenido.

La cámara de video es la pieza principal del equipo de registro que se utilizará en nuestro trabajo antropológico de grabación audiovisual. De cierta manera funciona como una libreta de campo que va registrando la información etnográfica que se utilizará como materia prima en la elaboración de un texto final. Sin embargo, y a diferencia del texto escrito que recurre también a la memoria, una vez que se esté en el proceso de edición, no se tendrá más material propio del campo que el que se grabó y por ello conviene hacer un registro no solo suficiente sino técnicamente apropiado mientras se tenga la oportunidad. En esto radica la importancia de planear adecuadamente las sesiones de grabación. El conocimiento de las técnicas asociadas a ella también nos facilitará la calibración de nuestro proyecto con las posibilidades reales de llevarlo a cabo en términos de tecnología, lenguaje y tiempo.

Las variedades de cámaras son muchas y elegir una dependerá de tres factores principales: a) *qué se necesita lograr con ella*; b) *a quién va dirigido*

el documental; y c) con qué recursos se cuenta. Aunque en última instancia el contenido del documental será el que nos demandará más atención, su elaboración y sus alcances se apoyarán de una u otra forma en estos tres elementos (Lindenmuth 2010:42). Se podrá argumentar que uno debe ingeniárselas con casi cualquier cámara para producir documentales antropológicos que sean informativos, que hagan reflexionar y que sean entretenidos. Sin embargo, una cámara con funciones muy básicas limitará nuestra forma de expresarnos audiovisualmente, aunque ciertamente un equipo muy complejo tampoco es garantía de un buen trabajo final en el que intervienen factores como temática, estética, *rapport*, tipo de personajes, narrativa, conocimiento del campo, claridad de planteamientos, etcétera.

Finalmente, no es lo mismo pensar nuestro trabajo para usos en el salón de clases o en una remota comunidad indígena, que difundirlo en festivales de video, Youtube o la televisión. Lo ideal, en principio, sería poder producir materiales que se adapten a escenarios y públicos lo más amplios posible aunque esto no siempre será viable ni tampoco necesariamente deseable. El dirigirnos a un público muy variado puede orillarnos a sacrificar una propuesta adecuada para audiencias especializadas en ciertos temas o tratamientos.

En todo caso, un mejor conocimiento de lo esencial de una cámara y sus posibilidades técnicas puede ayudarnos a elegir un modelo sobre otro. Este segmento, entonces, se desarrollará a partir de los componentes básicos de una cámara con atención en las condiciones necesarias para una captura de imágenes que sea aceptable tanto en lo técnico como en lo conceptual y lo artístico.

COMPONENTES BÁSICOS DE UNA CÁMARA

Lo que se conoce como una cámara de video consta en realidad de dos partes: la cámara en sí y el reproductor de video o VCR. Aunque existan muchos tipos de cámaras, casi todas tendrán los siguientes elementos: *batería/fuente de poder; botón de encendido y apagado; botón de grabación; botón de menú; visor; pieza en la que se almacena el registro (videocasete, tarjeta de memoria o disco duro); lente; zum; salida de video y de audio; micrófono (en muchos casos la cámara tiene entrada para micrófono externo).* Todo esto se combinará para grabar un tipo de señal de video (análogo, digital, alta definición y ultra alta definición) en un formato específico

(NTSC, PAL o PAL-Secam). A continuación se dará una explicación somera de cada uno de estos elementos y algunos consejos para su mejor uso en nuestro trabajo antropológico.

Fuente de poder y batería

Está por demás decir que sin una fuente de energía la cámara de video no funcionará y es por lo tanto lo primero que habrá de revisarse cuando se esté por utilizarla. La fuente de poder es un adaptador que transforma la energía alterna en directa al conectarse desde un enchufe eléctrico a la cámara. Normalmente soporta los dos tipos de corriente alterna en el mundo (110/220 voltios) aunque siempre es una buena práctica revisar en el cargador si este es el caso, de lo contrario puede quedar inservible si se conecta a una fuente de energía equivocada.

La cámara conectada a la corriente eléctrica nos dará todo el tiempo de grabación que necesitemos y solo estaremos limitados por la capacidad de almacenaje del registro con el que contemos. Debido a que los enchufes a veces se encuentran lejanos a donde ocurre la acción, es recomendable llevar siempre una extensión eléctrica de unos 10-20 metros con varias terminales, por si llegara a necesitarse.¹ El principal inconveniente de conectar una cámara a un enchufe de pared es la movilidad, pues será difícil desplazarse libremente. Por ello, la forma más usual de utilizarla con corriente alterna es colocar la cámara en un trípode o dejarla fija en una superficie plana. Tendremos que estar atentos a que otras personas, niños o animales no se tropiecen o tiren del cable mientras hacemos la grabación.

En nuestro trabajo antropológico puede ser común que no exista servicio eléctrico en los alrededores. De ser así, una alternativa será utilizar un generador de gasolina de corriente eléctrica que funcionará como un enchufe de pared. Esta es una solución poco práctica debido no solo a la dificultad de conseguir uno de estos aparatos, sino por su peso y por el combustible que necesita para funcionar. Aparte de los mencionados, el problema principal a la hora de la grabación utilizando esta fuente de energía será el ruido que generará su motor. Y como normalmente nos interesa capturar un audio limpio junto a la imagen, la solución normal es cavar un hoyo de donde se realizará el evento por registrar y poner allí el

¹ Las extensiones eléctricas pueden dañarse por el uso o venir ya defectuosas de fábrica, por lo que es necesario probarlas y comprobar que funcionan bien antes de llevarlas al campo.

generador y de ese modo ahogar el sonido de su funcionamiento. La conexión con la cámara se hará mediante una extensión eléctrica.

Sin embargo, la solución más práctica para cuando no contemos con una fuente de corriente alterna es el uso de *la batería de la cámara*, uno de sus componentes principales. La batería nos dará la ventaja de independencia y movilidad a un costo: el tiempo que dure su carga. Hoy en día las baterías se han hecho más livianas y con mayor tiempo de carga, al mismo tiempo que las cámaras se han hecho más eficientes en cuanto al consumo de energía. Dada la importancia de las baterías para nuestro trabajo en el campo, conviene tomar en cuenta los siguientes consejos para su mejor uso, sobre todo cuando hay posibilidades restringidas o nulas de recargarlas en donde estemos haciendo las grabaciones.

- a) Asegurarnos de que las baterías están plenamente cargadas antes de ir al campo. Para ello hay que revisar el símbolo de batería en el visor de la cámara que nos indica el nivel de carga. Algunas se cargan automáticamente cuando la cámara está conectada a una fuente de energía eléctrica, mientras que otras se tienen que poner en un cargador conectado a la corriente alterna (o a una fuente de energía solar, hidráulica o de viento en algunos casos, aunque la recarga tomará más tiempo). Hay que tomar en cuenta que los tiempos de carga varían dependiendo del tipo, la calidad y la antigüedad de la batería. Algunas se cargarán en un par de horas, mientras que otras pueden necesitar toda la noche. Por lo mismo, no dejar a última hora la recarga. Incluso en el campo, hay que asegurarse de llevar siempre el cargador, pues se pueden ir cargando las baterías que se han utilizado en la fuente más cercana o accesible de electricidad mientras se sigue con la grabación.
- b) Hay baterías antiguas, de mala calidad o hechizas que aunque parezcan estar totalmente cargadas, su tiempo de uso puede ser mínimo y dejarán de funcionar mucho antes de lo esperado. Por ello y de ser posible, hay que conocer con cierto grado de precisión cuál es el tiempo real de grabación de nuestras baterías para ahorrarnos sorpresas una vez en el campo. Hay que evitar comprar baterías sustitutas a las de las marcas originales que aunque se les parezcan mucho muy rara vez se desempeñan como prometen (el conocido dicho «lo barato sale caro» tiene una buena aplicación aquí). Sin embargo, también puede haber baterías originales que estén defectuosas o muy usadas y eso acortará dramáticamente su capacidad.

- c) Dependiendo de cómo se utilice la cámara, se alargará o acortará el tiempo de grabación de una batería. Así, si se exagera en el uso de funciones como el reproductor VCR, el zum, la pantalla LCD, el cambio o rebobinado de videocasetes, el encender y apagar constantemente la cámara, etc., iremos agotando más rápidamente la carga de la batería. Si notamos que ya no nos queda mucha energía para la grabación, hay que moderar o evitar en lo posible utilizar algunas de estas funciones del equipo.
- d) Sucede con frecuencia que después de hacer una grabación se nos olvida apagar la cámara y la dejamos en *stand-by*, lo que también acortará la vida de la batería.
- e) Algunas baterías tienen un pequeño botón deslizable con una señal roja que aunque no tiene ninguna función electrónica, nos sirve para saber cuál ya fue utilizada y cuál tiene carga aún. De no tener este botón, habrá que marcar de alguna manera las baterías que ya no cuentan con carga para que no se nos confundan con las otras.
- f) Condiciones climatológicas como frío, calor o humedad extremos también pueden afectar el desempeño de las baterías.

Los botones

Botón de encendido/apagado. Este, a veces en verde y marcado con el signo *power* tiene por lo general tres posiciones: apagado (*off*), cámara (*camera*) y reproductor de video (*play*). Al encenderlo en la posición de cámara, automáticamente nos habilitará el uso del *botón de grabación* que como estándar es rojo. Al oprimirlo comienza a grabar (*start*) y al volverlo a oprimir hace una pausa en la grabación (*stop*). Con este podremos controlar lo que nos interesa registrar y comenzará a grabar en el punto donde se dejó en la toma anterior. Si el botón de encendido se dirige hacia *play* o VCR, se habilitará el reproductor de video de la cámara. En algunos casos hay un panel especial construido en la misma cámara con las funciones propias de un reproductor (como *play, rewind, forward, stop* y *pause*). En otros, tales funciones se encontrará en el visor LCD.

Al mover el botón de encendido, debemos fijarnos en el visor de la cámara en tres cuestiones principalmente: a) que haya suficiente energía en

la batería o que esté conectada la cámara a la electricidad; *b*) que donde se almacena el registro se encuentre insertado y con suficiente espacio para lo que queremos grabar (videocasetes, memoria o disco duro) y; *c*) que la fecha y hora de la grabación no queden en nuestro registro. Otras visualizaciones como niveles de audio, funcionamiento automático o manual, o tipo de grabación (LP o SP; DV o HD, etc.) serán importantes si la cámara cuenta con esas posibilidades.

El otro *botón importante es el del menú*, el cual tiene muchas posibilidades técnicas como efectos especiales, edición desde la cámara, controles de audio y luz, etc., mucho de lo cual muy posiblemente no necesitaremos. Aquí hay que referirse al manual para saber lo que la cámara permite hacer.

El visor: las cámaras actuales suelen tener dos tipos de visor: uno pequeño en la parte trasera en donde se pega el ojo y el visor retractable que es una pequeña pantalla en una compuerta que se abre y deja ver la imagen de lo que se está grabando. El visor ocular se utiliza especialmente cuando hay condiciones de luminosidad extrema (como un sol muy fuerte) que no permiten que el otro visor se vea bien o cuando el camarógrafo desea *aislarse* de cualquier evento que esté sucediendo fuera de cuadro y que pueda distraerlo. Este aislamiento, al cerrar la entrada de luz fuera de lo que se está reproduciendo en el visor, dará una idea más precisa de cómo quedará el registro final y por lo tanto se verán mejor cuestiones de contraste, encuadres y detalles en general. Muchos visores tienen una pequeña rueda para que la imagen se adapte a la graduación de quienes utilizan anteojos, lo que les facilitará filmar sin ellos.

El visor retractable ofrece otro tipo de ventajas como: *a*) cierta independencia en el manejo de la cámara, pues el camarógrafo puede situarse en diferentes posiciones y aun así tener control de lo que está captando; *b*) una visualización agrandada de lo que se está registrando; *c*) ayuda a estar atentos a otros eventos que ocurren fuera del cuadro de la grabación; *d*) facilita una mayor posibilidad de establecer contacto visual con las personas que grabamos. Una tercera vía para ver mejor la calidad de la grabación es conectar un monitor externo a la cámara, aunque esta solución, algo normal para profesionales, puede ser poco práctica y posiblemente no recomendable para nuestro trabajo como antropólogos, por estar acostumbrados a trabajar solos o con recursos básicos.

Cualquier visor que se utilice nos indicará cuestiones como luminosidad, enfoque, nivel de batería, niveles de audio, etc. y será desde ahí que podremos acceder a las funciones del menú. Es por ello que esta pieza del

equipo se convierte en el instrumento por el cual nos comunicamos con la cámara y monitoreamos su desempeño.

El lugar *donde se almacena la grabación* es también otro de los componentes esenciales de la cámara. El desarrollo de la tecnología de video vino a revolucionar y abaratar la producción documental que se hacía antes solo con película de cine. En un principio, por los años cincuenta, los equipos de video requerían grandes y costosas maquinarias e instrumentos tanto para grabar como para almacenar y editar los programas, por lo que prácticamente solo las televisoras o algunas instituciones tenían acceso a ellos (además de que la calidad de la imagen no superaba a la del cine). En la actualidad, sin embargo, con el advenimiento del video doméstico en los años ochenta y sobre todo con el video digital y el de alta definición más recientemente, esto ha quedado en el pasado y son mínimas las personas que aún utilizan el cine en sus producciones.

La forma de ir almacenando la señal de video ha ido transformándose también. En un principio el estándar era el pesado videotape de una o dos pulgadas y después se popularizó el formato más liviano llamado U-matic o de «tres cuartos» (por $\frac{3}{4}$ de pulgada). Todos ellos se encontraban físicamente separados de la cámara, conectados por un cable y en las videocaseteras portátiles para U-matic solo se podían grabar 20 minutos por videocasete. Ya en los años ochenta vinieron el de media pulgada (con una guerra entre Betamax y VHS, y que al final se impuso este último) y el de 8 mm junto a sus versiones superiores Hi-8, súper VHS y Betacam para uso profesional.

Todos estos formatos utilizaban la señal de video y audio analógica, es decir, una forma de onda continua que transformaba las variaciones de luz y sonido en señales electromagnéticas que quedaban plasmadas en la cinta. La gran revolución con respecto a los rollos de cine fue que estas señales se podían borrar y por lo tanto se hizo posible reutilizar la cinta para hacer otras grabaciones. Sin embargo, representaban algunos problemas también, siendo el principal que tras cada registro sobre el material grabado la cinta se iba degradando o «rayando». Un problema adicional con las cintas de video analógico se daba en el cuarto de edición, pues la calidad de la imagen iba disminuyendo con cada copia del original al video *máster*, o también cuando se hacían disolvencias, efectos especiales, subtítulaje, en las copias por distribuir, etcétera.

Por otra parte, estaba la forma lineal de edición del video analógico, la cual era complicada, lenta, menos precisa y requería equipo un tanto costoso para ello (aunque generalmente era más barata y rápida que la del

cine de corte y pega a mano a través de la moviola). A esta forma de edición se le llama lineal porque había que ir construyéndola de principio a fin con pocas posibilidades de insertar segmentos o moverlos. Si se quería hacer un cambio, lo normal era regresar al punto de modificación y comenzar nuevamente desde ahí y hacia adelante del documental. También eran frecuentes los llamados «brincos» de edición, cuando se iban cuadros extras que no habían sido programados en la editora.

No obstante, la accesibilidad mayor del video fue permitiendo que más personas no profesionales pudieran realizar sus propias producciones, entre ellos antropólogos y gente proveniente de las ciencias sociales. Así, los investigadores contaban con un medio accesible para registrar eventos en el campo que podían sumarlo a otra información etnográfica para la elaboración de sus textos. Incluso, llegaba a ser más factible mostrar a las personas grabadas, a través del visor o de un monitor externo, cómo iba quedando el registro, y eso ayudó a que sintieran confianza y en algunos casos las hizo involucrarse en las producciones. Pobladores de escasos recursos también tuvieron acceso a este medio y empezaron a crear sus producciones con fines diferentes a los del investigador, como enviar videocartas a familiares en o desde el extranjero, grabar sus propios eventos sociales o realizar materiales de aserción política y cultural en procesos de autorrepresentación identitaria (véase sección sobre video indígena en el Capítulo I).

El otro gran salto tecnológico que abrió nuevas posibilidades de expresión audiovisual vino a partir de los años ochenta con el desarrollo de la computación doméstica y su forma digital de procesar información. Con rapidez se crearon programas capaces de editar video. En un principio tenían que pasarse de su forma analógica a la digital. Esto posibilitó lo que se conoce como edición no lineal, la cual tiene enormes ventajas como la de poder mover secciones enteras desde cualquier punto del documental a cualquier otro, tener mejor control del audio, la multiplicación de efectos especiales, y sobre todo que no se degrade la calidad del material audiovisual durante su manipulación y copiado. Aunque en un principio solo equipos de computación muy poderosos y caros permitían que el sistema no se cayera constantemente por la enorme carga de procesamiento de información audiovisual, con el tiempo las computadoras se hicieron más poderosas, con mayores capacidades y más baratas. Junto al desarrollo y la popularización de las computadoras domésticas, en los años noventa apareció el DVD que, tomando prestado del disco compacto para audio (CD)

se hizo enormemente popular para la grabación y distribución final de los materiales de video, desplazando al formato estándar VHS de entonces.

Aunque todavía hay cámaras analógicas en circulación, es de esperar que en pocos años queden confinadas en museos. La mayor parte de las cámaras de la actualidad graban y procesan la imagen de forma directamente digital, aunque conservan una salida de video analógico para que puedan verse en los televisores que aún usan este sistema. En esa transición surgió para el mercado no profesional y semiprofesional un tipo de formato y videocasete que dejó de grabar analógicamente y se convirtió en el estándar del video digital por más de una década: el mini-DV (el profesional sería el DV-CAM). Más recientemente, se empezaron a popularizar las cámaras posteriores a los videocasetes, las que utilizan memorias SD o disco duro para guardar el registro electrónico, las cuales pueden ser muy convenientes si se logran comunicar y funcionan con las computadoras y los programas de edición con los que contemos.

El lente

El sistema óptico de la cámara determinará en buena medida la calidad y las posibilidades de capturar cierto tipo de escenas en nuestro trabajo. Su función es tener control sobre la luminosidad de la imagen, su enfoque y su cambio de distancia focal (zum). Al hacernos de una cámara posiblemente nos fijaremos más que todo en el número de aumentos del zum sin reparar en otras características del lente que pueden ser igual o más importantes para nuestro trabajo.

En primer lugar tenemos lo que se conoce como *la apertura* del lente (también conocido como «iris» o «diafragma»), que es la cantidad de luz que permite entrar al sensor de la cámara y que tiene la función equivalente de la pupila en nuestros ojos. Los fabricantes de cámaras normalmente informan la máxima apertura del lente (f_2 , $f_{2.8}$, f_4 , $f_{5.6}$, f_8 , etc.). Mientras más bajo sea el número, más apertura tendrá la cámara y por lo tanto permitirá grabar en condiciones de luminosidad más bajas. Para nuestro trabajo como antropólogos que normalmente utilizamos luz ambiente, una cámara con alta luminosidad sería lo más deseable, aunque la velocidad de captura puede que sufra si se hace el registro en locaciones muy oscuras.

Normalmente no tenemos que preocuparnos por graduar la luz, pues las cámaras actuales generalmente lo hacen por nosotros de forma

automática. Las cámaras más complejas, sin embargo, nos permiten tener control manual sobre el diafragma, lo cual puede ser útil para lo siguiente:

- a) En condiciones de muy poca luz se puede forzar la cámara para que permita una apertura mayor que la que nos daría el automático y así poder captar las imágenes deseadas, aunque si estas se mueven mucho tendrán un efecto entrecortado y borroso.
- b) A mayor entrada de luz, la profundidad de campo será menor. Esto quiere decir que los objetos ubicados inmediatamente adelante o atrás del centro de la acción estarán más desenfocados que si se hiciera con una apertura más cerrada. Entonces, dependiendo del efecto que queramos lograr, dicha profundidad de campo se podrá modificar con esta función.
- c) Con frecuencia nos topamos con que aquello que nos interesa grabar está más oscuro que lo que está en los alrededores. La cámara normalmente hace un promedio automático de toda la luz que le entra para ajustar su diafragma, por lo que a veces lo que es central para nosotros no saldrá con la cantidad de luz adecuada y estará sobrexpuesto o subexpuesto. El caso más recurrente es cuando la luz proviene de la parte de atrás del sujeto y lo oscurece. Esto se puede evitar con el control manual del diafragma.²
- d) Las personas de piel oscura tienden a ser más difíciles de captar adecuadamente, ya sea en condiciones de mucha o de poca luz. El diafragma manual puede ayudar a compensar esto. Solo habrá que recordar mantener los niveles utilizados en la misma locación con la misma persona, pues a la hora de edición puede haber brincos de tonalidad si la función ha sido manipulada entre toma y toma.
- e) Hay que tener en cuenta que el iris automático se desajustará (como en el autofocus) si un objeto más claro o uno más oscuro pasa enfrente de la acción filmada. O, por ejemplo, si se está haciendo un paneo en un cuarto con poca iluminación y pasamos frente a una ventana o fuente de luz, se nos moverán automáticamente los niveles de brillo y contraste. En este caso, se puede utilizar el automático para graduar

² Algunos modelos vienen con un botón adicional para compensar el llamado *back-light*. Esta es una función útil que está entre lo manual y lo automático, pero no hay que confundirlo con el iris manual. Lo mismo con algunas cámaras que traen un botón para «ganancia de video» (*video gain*).

la parte que nos interesa destacar y luego pasar a manual para fijar la apertura allí y que estos movimientos no alteren los niveles de luz.

Cuando se tiene la posibilidad de escoger una cámara, uno de las pruebas más importantes es apuntar hacia una zona de poca luz y ver qué tal sale la imagen. Hay que fijarse especialmente en el granulado y los tonos de piel comparados con los sujetos reales.

El enfoque es otra de las características que tienen que ver con la óptica del lente y normalmente los no profesionales lo utilizan de forma automática, dejando que sea la cámara la que se encargue de ello. Lo ideal, sin embargo, es tener una cámara que permita la posibilidad de operar esta función de forma manual. Comúnmente el enfoque automático se ajusta sobre lo que está en el centro de la imagen; eso nos dificulta mover la cámara, pues se correrá el riesgo de que se desenfocuen los personajes de esta posición central. Igualmente, la función automática también tendrá la desventaja de que cada vez que se mueva algo o alguien enfrente de lo que estemos grabando, el lente se desenfocará para tratar de enfocar el nuevo elemento. Así, en un lugar con mucha gente pasando frente a una persona entrevistada, el enfoque y desenfoco serán constantes. Además, en condiciones de poca luz, el enfoque automático tendrá problemas para encontrar los referentes de la imagen que tiene enfrente y enfocar adecuadamente.

Esto se puede evitar mediante un control manual de esta función con un anillo alrededor del lente. Hay que tomar en cuenta que mientras más grande es este anillo, mayor será el control y la facilidad para operarlo. Además, podremos explorar lados más creativos del trabajo de cámara, como comenzar con una toma enfocada en *close-up* para luego desenfocarla manualmente y enfocar algo o a alguien que esté atrás para sorprender al público o para darle un nuevo significado a la primera toma. Si se cuenta con las funciones automática y manual se pueden combinar (como utilizar el automático para hacer las primeras grabaciones de lo que nos interesa y luego pasar al manual para hacer las variaciones que requerimos desde ahí). En todo caso, lo que conviene es practicar antes para que cuando ya nos toque la grabación formal sepamos operar esta función con soltura. No siempre es fácil hacer el enfoque manual si uno está en movimiento; o si al mismo tiempo se está operando el diafragma de forma manual; o si se está utilizando el visor ocular, desde donde puede ser más difícil ver si una imagen está enfocada o no.

El parasol y la limpieza del lente

Es útil contar con una cámara cuyo lente tenga una cobertura o parasol a su alrededor para que la sombra ayude a evitar que los rayos del sol o una luz muy intensa alteren o echen a perder las tomas. También servirá para proteger el lente de una lluvia moderada. Si nuestra cámara no tiene esta facilidad, en algunas ocasiones tendremos que improvisar un parasol con algún cartón encima del lente, una sombrilla o algo por el estilo. No hay que olvidar también llevar siempre instrumentos para limpiar el lente, como una escobeta, una pequeña bomba manual para echar aire, un pedazo de tela y líquido limpiador. Todo esto se puede conseguir a bajo precio en cualquier tienda especializada de fotografía.

El zum

El zum es una pieza imprescindible en una cámara digital moderna y su función es hacer acercamientos («T» por telefoto) y alejamientos («W» por *wide angle*) del evento que se esté filmando, sin mover la cámara de lugar. Esto se logra al hacer, en el caso de los zum ópticos, variaciones mecánicas de los lentes de la cámara, lo que a su vez afecta el ángulo de visión de la imagen. El tipo de zum se define por cuántos aumentos puede realizar de esta forma. Así, un zum que diga 10x es porque puede magnificar 10 veces la imagen en la posición «T» máxima. De la misma forma en que conviene encontrar una cámara con un número de apertura baja para que nos permita la entrada de más luz, en el caso del zum será lo contrario y trataremos de encontrar una cámara que tenga el mayor número posible de aumentos. Por ello hay que tratar de conseguir una cámara con un aumento de por lo menos 10x (muchos videastas más profesionales gustan de un aumento de 17x) (véase Barbash y Taylor 1997:236).

Su uso es muy extendido y popular, pues permite hacer acercamientos o alejamientos útiles en diferentes situaciones sin movernos del lugar. Basta recordar las escenas del clásico documental antropológico *The Ax Fight* (1975) dirigida por Timothy Ash y Napoleon Chagnon, que de una toma abierta a una aldea amazónica, de pronto y de forma inesperada, se vieron obligados a utilizar el zum cuando una pelea con palos y un hacha emergió entre sus pobladores. Esta función les permitió mantener cierta distancia e incluso su seguridad personal mientras se desarrollaba el conflicto, al mismo tiempo que lo captaban (Barbash y Taylor 1997:114).

Otras veces, una toma a la distancia nos permite no alterar tanto las actividades de un determinado grupo o de una persona con nuestra presencia. También nos sirve para registrar detalles como manos, ojos, pies, etc., sin que tengamos que desplazarnos.

Sin embargo, también hay detractores de esta función de la cámara entre algunos documentalistas que hacen video antropológico al argumentar que su utilización resta realismo a la toma, pues el ojo humano no tiene tal función. Esto puede ser una exageración, dado que muchas funciones de la cámara y de la producción documental no cuentan con un equivalente del ojo y/o de la experiencia humana (como grabar en blanco y negro; «ver» rectangularmente; la transformación del tiempo en la edición, etc.). Se ha dicho también que su uso excesivo o sin razón resta profesionalismo a las producciones documentales, pues no solo nos distrae de la trama central, sino que nos hace *ver* su artificio. Ciertamente, con frecuencia se puede detectar el trabajo de cámara de un principiante por el sobreuso de este recurso sin que haya razón clara para ello.

Durante los tiempos del cine directo de los años sesenta, el empleo del *zum* se volvió casi prohibido entre los seguidores de esta corriente documental. Algunos autores como John Marshall criticaban su uso por relacionarlo con el espionaje junto a otras técnicas como las grabaciones clandestinas. Él pensaba que acercarse físicamente como camarógrafo a sus sujetos lo volvía no solo parte de la acción sino que a la vez mostraba respeto hacia ellos. Creía que al sentirse cómodo filmando de cerca a sus personajes los hacía sentir relajados a ellos también (Foley 2012:17).

Por el lado técnico hay que tomar en cuenta que el *zum* altera el tamaño de la imagen pero no la perspectiva. Para cambiar de perspectiva hay que acercarse físicamente con la cámara a la acción. Esto tiene varias implicaciones para nuestro trabajo, pues aunque parezca lo mismo, no es igual acercarnos (junto con la audiencia) físicamente a uno o varios sujetos que acercarlos con el *zum* a nosotros. En el primer caso el cambio de perspectiva nos dará una sensación real de acercamiento y por lo tanto la toma podrá resultar más íntima. Sólo habrá que tener la precaución de no descuidar el enfoque, pues si la toma está en manual se desenfocará cuando nos acerquemos o alejemos físicamente de lo que nos interesa grabar.

Utilizar el *zum*, por el contrario, es aumentar el tamaño relativo en la pantalla de un objeto o sujeto mientras disminuye el ángulo visual (lo que está a su alrededor). Aunque la toma esté más centrada en el objeto o sujeto de interés, será un tanto más distante y esa sensación de lejanía se

transferirá a la audiencia. Además, una toma cerrada de esta forma dará la sensación de un espacio comprimido junto al sujeto de nuestra atención. Es decir, la figura se mirará cercana a algo que está muy lejos, por ejemplo una luna grande con la silueta de alguien caminando por ella. También, dada la distancia, los sujetos parecerán moverse de forma más lenta. La toma abierta, por el contrario, dará una sensación más tridimensional y la figura central no solo se moverá más ágilmente sino que tendrá mayor identidad que si estuviera fusionada en un espacio.

Entonces, una primera regla sería no utilizar el zum a menos que se estime necesario o conveniente para lo que se quiere decir y que sea en forma moderada. Si se utiliza, habrá que tomar en cuenta varios factores:

- a) Su uso constante consume cantidades significativas de batería.
- b) Una toma abierta será mucho más estable que una cerrada. Para esta última se recomienda usar trípode pues cualquier pequeño movimiento de la cámara se magnificará en la imagen.
- c) En general es mejor utilizar un zum más lento que rápido, para no distraer a la audiencia a menos que una acción rápida lo requiera.
- d) Comenzar el zum con una toma que tenga cierto tiempo de estar estática y terminar con otra estática que también se quede así por un tiempo. Esto nos ayudará a hacer cortes en el cuarto de edición, pues un corte de una toma en movimiento a otra en movimiento puede resultar confusa o distractora para la audiencia.
- e) Una toma cerrada o con el máximo de aumento del zum capta menos luz que una abierta y también el enfoque automático tiene más problemas para realizar su acción.
- f) Hacer pruebas sobre la velocidad y sensibilidad del botón del zum de nuestra cámara. En algunos casos este se puede ajustar a diferentes velocidades o se puede utilizar esta función de manera manual girando un anillo alrededor del lente. Suele suceder que cuando se hace un acercamiento o un alejamiento la toma se detiene o acelera a medio camino sin nosotros haberlo planeado por no habernos familiarizado previamente con la mecánica del zum de la cámara.

- g) Tener en cuenta que algunos micrófonos incorporados a la cámara captarán el sonido del motor del zum en movimiento, sobre todo los que no traen una zapata que los aleje del cuerpo del equipo.
- h) Como se mencionó antes, si se va a ir de una toma abierta a una cerrada, hacer la cerrada primero antes de empezar a grabar de forma manual y ajustar el enfoque ahí sobre el objeto de nuestro interés. Así, cuando se haga la grabación no terminaremos con un acercamiento que quede fuera de foco.

Gran angular y telefoto

Hay cámaras que permiten sustituir o enroscar un lente diferente al original. Los dos más usados son el *gran angular* y el *telefoto*. Con el primero se logra grabar en lugares congestionados o reducidos en cuanto a tamaño donde hay menos posibilidad de lograr la distancia requerida para hacer ya sea la toma en foco o que lo que nos interese quede a cuadro de forma completa. Este, entonces, nos da un panorama más amplio de un espacio, al captar un mayor número de personajes o darnos más información general del lugar. Además, los movimientos de cámara se notan menos que con el lente normal. Es por ello que el cine directo favoreció mucho los lentes de este tipo, pues permitían seguir la acción con la cámara en la mano y registrar un espacio mayor y sin que la imagen brincara tanto. No obstante, el gran angular tiende a distorsionar y curvar la imagen (como con el llamado ojo de pez) aunque, si no es tan exagerado y se sabe usar, muchas veces es difícil darse cuenta de que se ha utilizado para algunas tomas.

Existen posicionamientos teóricos en defensa del uso del gran angular en el trabajo antropológico, por considerar que brinda un panorama más amplio de la acción. Karl Heider, por ejemplo, dice que lo prefiere sobre el telefoto, pues nota la importancia de captar no solo detalles (particularmente la gesticulación de las personas cuando hablan para la cámara o entre sí), sino diferentes formas de comunicación no verbal que se realizan con otras partes del cuerpo y que requieren registros más amplios. En muchas culturas, señala, los gestos de las manos o los brazos complementan la información verbal, y de esta manera enriquecen el entendimiento de lo dicho. En la misma línea, cuando se trata de filmar grupos en interacción y en intercambio de opiniones al estilo observacional se captan mensajes

incluso de quienes están en silencio, o que se comunican con la persona que está hablando mediante sonidos, gestos o asintiendo con la cabeza, y que de ese modo retroalimentan la conversación. Por último, indica, un gran angular nos permite no solo ver apropiadamente a las personas que interaccionan, sino captar más datos de su contexto sociomaterial, lo cual no solo nos da mayor información sobre el espacio ocupado por las culturas investigadas, sino que hace notar que los comportamientos culturales también se modifican de acuerdo con dichos contextos en los que se expresan (Heider 2004:424, 425).

Con el telefoto sucede lo contrario y lo que interesa al emplearlo es captar imágenes muy distantes. Se utiliza para registrar escenas de vida natural salvaje, por ejemplo, ya sea por peligro o porque no queremos alterar los eventos. En nuestro trabajo antropológico, como lo vimos con el zum, puede ser muy útil para minimizar nuestra presencia en alguna actividad de la vida social al filmarla a la distancia. Esto, combinado con un buen micrófono inalámbrico puede darnos resultados sorprendentes. Hay que recordar que el problema principal del telefoto en nuestro caso es que las imágenes salen muy movidas si se hace trabajo de cámara a mano, por lo que cuando se utilice este recurso se recomienda apoyar el equipo en el trípode o en una superficie plana.

Soportes para la cámara

Aunque una cámara movida puede en algunas ocasiones aumentar considerablemente el dramatismo de las imágenes y el subjetivismo del camarógrafo, como en el cine directo o el *vérité*, por lo general una cámara estable distrae menos para adentrarnos en el relato documental que una en movimiento. La estabilidad se logra de dos formas: *a*) utilizando el cuerpo como soporte o *b*) apoyándose en algún otro soporte físico además de nuestra anatomía.

En el primer caso, solo con el cuerpo, normalmente se utilizan ambas manos al operar los botones y sostener el peso de la cámara. Muchas cámaras vienen con un estabilizador de imagen electrónico, el cual no siempre ayuda como se quisiera, por lo que lo mejor es no confiar en él. Hay que tomar en cuenta que una cámara ya con batería, luz, micrófono, etc., va aumentando su peso, por lo que luego de un tiempo relativamente corto, las manos y brazos se sentirán fatigados de sostenerla y con facilidad pueden perder su estabilidad. Con la práctica se verá además

que si se sostiene el equipo con demasiada firmeza, transmitiremos de forma más notable nuestros movimientos corporales como la respiración o temblores. Es recomendable, entonces, sostenerla firmemente pero sin apretarla tanto, de forma flexible. En apoyo del trabajo de las manos se pueden utilizar hombros, codos y rodillas para ayudar a estabilizar la imagen cuando hacemos tomas que no requieren que nos desplacemos físicamente. Si queremos hacer una toma panorámica, se pueden utilizar las piernas como tripié y girar con el tronco del cuerpo erguido. De ser posible, hay que practicar este movimiento antes de que se haga la toma final, pues es frecuente que uno se quede bloqueado durante el giro por no haber calculado bien los límites corporales. También procurar hacer un paneo (barrido horizontal) lento, partiendo de un punto estable y parar hacia otro también estable, para facilitar la edición posterior.

Cuando se hacen tomas que requieren que nos movamos de un lugar a otro mientras grabamos, hay que tomar en cuenta varias cuestiones para disminuir las sacudidas en la imagen. En primer lugar, se pueden utilizar las rodillas como fuelle que ayude a amortiguar los pasos; es decir, flexionarnos levemente mientras caminamos. También un lente gran angular hará menos evidentes los movimientos de cámara y sobre todo mantener el zum lo más abierto posible. Es importante también filmar con ambos ojos abiertos, uno centrado en el visor y el otro en lo que se encuentra en nuestro camino para ir evitando obstáculos y ver otras cosas potencialmente interesantes. Hay tomas que se realizan frente al sujeto caminando, lo que implica que el camarógrafo tiene que desplazarse hacia atrás. En estos casos, es altamente recomendable que alguien más nos vaya guiando jalándonos por el hombro, la parte trasera de la camisa o del cinturón.

Los soportes físicos pueden ser de distinta naturaleza: desde un montículo en el que podamos apoyar los codos estando bocabajo, hasta una mesa o las ramas de un árbol. Sin embargo, el más común será el tripié o trípode, un soporte de tres patas y superficie plana de altura ajustable que está hecho específicamente para sostener en un punto fijo la cámara y que cuenta con la posibilidad de hacer paneos y barridos verticales utilizando una agarradera integrada. Los hay de muchas calidades y precios, pero en general habrá que fijarse en que los movimientos a partir de este sean suaves y constantes (por eso se prefieren los hidráulicos). Algunos tienen un nivel de burbuja para garantizar la horizontalidad de la plataforma. Los tripiés más estables son normalmente los más pesados también y aunque nos ayudarán a que las tomas sean mejores, también pueden resultar muy voluminosos para nuestro trabajo antropológico, que muchas veces nos

demanda largas jornadas pedestres en el campo. Por ello, con frecuencia un tripié simple de fotografía podrá servirnos para lograr tomas sin mover la cámara, como durante una entrevista o al registrar los eventos desde un punto fijo. En este caso, se puede pensar en mantener una toma constante utilizando el tripié, en tanto que una segunda cámara efectúa otros registros mientras se desplaza por el espacio de la acción. Ya en el cuarto de edición se pueden lograr montajes interesantes de imágenes registradas de forma sincrónica que nos den más elementos visuales para una comprensión mejor de los eventos, también para facilitar la edición y lograr un lenguaje cinematográfico que tenga mayor fluidez.

Desde la antropología ha habido críticas al uso del trípode. Uno de ellos fue Jean Rouch, para quien las tomas perfectas apoyadas en este recurso desde la distancia —en vez de las tomas movidas hechas entre la gente— eran puro voyerismo. «Esta arrogancia involuntaria en la filmación», señalaba, «no solo la nota más adelante un espectador fijo, sino en realidad la gente [en el campo] la siente como tal cuando se le filma como que si fuera desde una torre de vigilancia» (citado en Colleyn 2005:115). Igualmente el uso del tripié generó un debate entre Gregory Bateson y Margaret Mead. El primero comienza diciendo que los registros visuales deberían ser una forma de arte y que al usar el trípode, como indicaba Rouch, no se conseguía nada relevante: «Hablo de tener control de la cámara» comentó a su entonces esposa, «tú hablas acerca de poner una cámara muerta arriba de un maldito trípode. [Así] no ve nada» (Mead y Bateson 2002:41, 45).

La discusión anterior muestra que en realidad no hay una posición unificada dentro del gremio relacionado con la antropología en torno al tema. El debate de fondo tiene que ver con la intencionalidad del director hacia sus personajes y sus vidas. Claramente, un estilo más *vérité* o de cine directo normalmente prescindirá del uso del tripié en aras de la movilidad para seguir la acción y al mismo tiempo por el interés no siempre declarado de mostrar la subjetividad del camarógrafo mediante una cámara más inestable. Esto no sucede así en la mayoría de los casos del cine observacional, en el que como buena «mosca en la pared» se busca registrar la acción desde un punto fijo y con poca interacción personal con las dinámicas sociales que se desarrollan enfrente de la cámara y, sin duda, el tripié sigue siendo un instrumento casi imprescindible para la filmación.

Dependerá de nosotros, entonces, decidir si lo utilizamos o no, o en qué partes del documental resultará apropiado y en cuáles no. Las teorizaciones ayudan a decidir, pero en general se termina por desarrollar

formatos híbridos, dependiendo de las circunstancias. Incluso, a la hora de improvisar, se pueden montar tripiés en ruedas (*trolley*) o poner la cámara sobre una plataforma móvil para lograr cierta estabilidad al seguir a nuestros personajes. De igual manera, hay muchos otros tipos de soportes para cámara que podemos improvisar para lograr resultados eficaces en nuestras producciones. Finalmente, las nuevas cámaras diseñadas para deportes tipo Go-Pro están brindando toda una nueva gama de posibilidades para grabar a nuestros personajes (o que estos se graben a sí mismos) y sobre todo cuando se les monta en los llamados drones para hacer tomas aéreas controladas desde el suelo.

Salida de audio y video

Las cámaras que aún registran las grabaciones en videocasetes tienen salida de video en una de dos formas o en las dos: analógico (compuesto) y digital. Aparte de usarse la salida analógica para conectar la cámara a un monitor de televisión (que puede ser analógica y de alta definición), la conexión tiene la función de transferir el registro a la computadora para su edición. Toda la información que entra en la computadora debe de ser digital, por lo que si solo se tiene la opción analógica de la cámara, habrá que conseguir un aparato para que digitalice la imagen normalmente vía USB en un formato editable por el programa con el que se cuente. Cuando la transferencia se hace directamente del digital, las dos formas más usadas al escribir este libro son por medio de una conexión USB o por la conectividad llamada IEEE1394 o Firewire. La ventaja de esta última es que se puede operar la cámara desde la computadora y nos permite también ser más precisos en cuanto a la transferencia de los segmentos que utilizaremos para editar. Entonces, habrá que fijarse cuáles son las salidas de audio y video que tiene la cámara que usamos y también ver qué tipo de entradas para ello existen en la computadora donde haremos la edición. Con las tarjetas de memoria o disco duro de la cámara, la transferencia será automática, como si fuera una memoria externa de la misma computadora. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que no siempre se puede encontrar o descargar la información por problemas de compatibilidad con el programa de edición respectivo.

Bibliografía

- APARICI, ROBERTO, AGUSTÍN GARCÍA M., JENARO FERNÁNDEZ B., SARA OSUNA A.
2012 *La imagen: análisis y representación de la realidad*, Barcelona, Gedisa.
- ARDÈVOL, ELISENDA
2006 *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*, Barcelona, Editorial UOC.
- ASAD, TALAL
1986 «The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology» en James Clifford y George E. Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, pp. 141-164.
- AUSTIN, THOMAS
2007 *Watching the World: Screen Documentary and Audiences*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press.
- BALL, MIKE Y GREG SMITH
2010 «Technologies of Realism? Ethnographic Uses of Photography and Film», en Paul Atkinson, Amanda Coffey et al. (eds.), *Handbook of Ethnography*, Londres / Los Ángeles / Washington, Sage Publications, pp. 302-319.
- BARBASH, ILISA Y LUCIEN TAYLOR
1997 *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*, Berkeley, University of California Press.
- BARSAM, RICHARD M.
1992 *Non-Fiction Film: A Critical History*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press.

BATALLA, SAUDHI

- 2015 *La imagen cinematográfica de la Selva Lacandona en la mirada de Frans Blom: el uso del cine documental como fuente para la etnohistoria a partir del análisis de la película Viking Fund filmada en los años 50 del siglo XX*, tesis de doctorado inédita, Ciudad de México, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

BEATTIE, KEITH

- 2004 *Documentary Screens: Non-fiction Film and Television*, Nueva York, Palgrave, Macmillan.
- 2008 *Documentary Display: Re-viewing Nonfiction Film and Video*, Londres / Nueva York, Wallflower Press.

BECERRIL MONTEKIO, ALBERTO

- 2015 «El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochentas», *Revista Chilena de Antropología Visual*, 25, julio, pp. 30-49.

BONDEBJERG, IB

- 2014 *Engaging with Reality: Documentary and Globalization*, Bristol, Inglaterra, Intellect.

BRITISH ASSOCIATION FOR THE ADVANCEMENT OF SCIENCE

- 1929 *Notes and Queries on Anthropology* (5a ed.), Londres, Royal Anthropological Institute.

CAIUBY, SYLVIA, EDGAR DA CUNHA Y PAUL HENLEY

- 2017 «The First Ethnographic Documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the Making of *Rituais e Festas Borôro* (1917)», *Visual Anthropology*, 30(2), Nueva York / Londres, Routledge, pp. 105-146.

CAJIGAS-ROTUNDO, JUAN CAMILO

- 2007 «La biocolonialidad del poder: Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo», en Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comps.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, pp. 169-193.

CARELLI, VINCENT, NICOLÁS ECHEVARRÍA Y ANTONIO ZIRIÓN

- 2016 *Diálogos sobre cine indígena*, México, Conaculta/Cinema 23/Ambulante/Etnoscopio (Los Cuadernos de Cinema 23, 7).

CARLSON, MARVIN

- 2004 *Performance: A Critical Introduction* (2a. ed.), Nueva York/Londres, Routledge.

CÁNEPA, GISELA

- 2011 «La antropología visual en el Perú», en Gisela Cánepa K. (ed.), *Imaginación visual y cultura en el Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, p. 11-60.

CASTRO-GÓMEZ, SANTIAGO

- 1993 «Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la ‘invención del otro’», en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: euro-centrismo y ciencias sociales*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), pp. 145-161.

CHALFEN, RICHARD

- 1992 «Picturing Culture Through Indigenous Imagery: A Telling Story», en Peter Ian Crawford y David Turton (eds.), *Film as Ethnography*, Manchester, Manchester University Press, pp. 222-241.

CHANAN, MICHAEL

- 2007 *The Politics of Documentary*, Londres, British Film Institute.

CHAPMAN, JANE

- 2009 *Issues in Contemporary Documentary*, Cambridge, Polity Press.

CHÁVEZ CARVAJAL, HUGO

- 2017 «Circulación y distribución de cine etnográfico en América Latina», *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 27, julio-diciembre, pp. 19-43.

CINE ENTRE CULTURAS

- 2012 *Retrospectiva: John Marshall, patrimonio documental de la humanidad*, México, Cineteca Nacional/Etnoscopio/DocsDF.

CLIFFORD, JAMES Y GEORGE E. MARCUS (EDS.)

- 1986 *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley/Londres, University of California Press.

CLIFFORD, JAMES

- 1995 *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Editorial Gedisa.

COLLEYN, JEAN PAUL

- 2005 «Jean Rouch: An Anthropologist Ahead of His Time», *American Anthropologist: Journal of the American Anthropological Association*, 107(1), marzo, pp. 113-116.

COLLIER, JOHN Y MALCOLM COLLIER

- 1986 *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

COLOMBRES, ADOLFO (ED.)

2005 *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.

CORTAZZI, MARTIN

2010 «Narrative Analysis in Ethnography», en Paul Atkinson, Amanda Coffey et al. (eds.), *Handbook of Ethnography*, Londres/Los Angeles/Washington, Sage Publications, pp. 384-394.

CYR, CLAUDINE

2017 «El cine indígena en el continente americano: presencia y visibilidad en el espacio público» en Deborah Dorotinsky et al. (coord.), *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, México, UNAM/UAM-Azcapotzalco, pp. 101-126.

CYR, CLAUDINE Y ANTONIO ZIRIÓN

2014 «Circuitos alternos. Nuevas redes y estrategias creativas para la difusión del cine documental en México», en Claudia Curiel y Abel Muñoz (eds.), *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo. Documental*, México, Cineteca Nacional, pp. 23-35.

DANCYGER, KEN

2011 *The Technique of Film and Video Editing*, Londres, Focal Press.

DE LOS REYES, AURELIO

1991 *Manuel Gamio y el cine*, México, UNAM.

DOMÍNGUEZ, ANA LIDIA

2015 «El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro», *Alteridades*, 25(50), julio-diciembre, pp. 95-104.

DOROTINSKY, DEBORAH, DANNA LEVIN, ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN Y ANTONIO ZIRIÓN (EDS.)

2017 *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, México, UNAM/UAM.

DOWNING, JOHN D. H.

1987 *Film and Politics in the Third World*, Nueva York, Praeger.

EDWARDS, ELIZABETH (ED.)

1992 *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven/Londres, Yale University Press/Royal Anthropological Institute.

ELLIS, JACK C. Y BETSY A. MCLANE

2005 *A New History of Documentary Film*, Nueva York, The Continuum International Publishing Group.

EMERSON, ROBERT M., RACHEL FRETZ Y LINDA SHAW

- 2005 «Participant Observation and Fieldnotes» en Paul Atkinson, Amanda Coffey et al. (eds.), *Handbook of Ethnography*, Londres/Los Ángeles/Washington, Sage publications, pp. 352-368.

FARIS, JAMES C.

- 1992a «A Political Primer on Anthropology/Photography», en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven/Londres, Yale University Press/Royal Anthropological Institute, pp. 253-263.
- 1992b «Anthropological Transparency: Film, Representation and Politics», en Peter Ian Crawford y David Turton (eds.), *Film as Ethnography*, Manchester, Manchester University Press, pp. 171-182.

FASSIN, DIDIER

- 2013 «Why Ethnography Matters: On Anthropology and Its Publics», *Cultural Anthropology* 28(4), pp. 621-646.

FLORES, CARLOS Y.

- 1998 «El video indígena, entre la antropología y la modernidad» *Anuario 1997*, Chiapas, CESMECA-UNICACH, pp. 295-312.
- 1999 *Indigenous Video, Memory and Shared Anthropology in Post-War Guatemala: Collaborative Film-making Experiences Among the Q'eqchi' of Alta Verapaz*, tesis de doctorado inédita, Manchester, Universidad de Manchester.
- 2005 «Video indígena y antropología compartida: una experiencia colaborativa con videastas maya-q'eqchi' de Guatemala», *Liminar: Estudios Sociales y Humanísticos*, 3(2), diciembre, pp. 7-20.
- 2007 «La antropología visual ¿distancia o cercanía con el sujeto antropológico?», *Nueva Antropología*, 20(67), pp. 65-87.
- 2009 «Reflections of an Ethnographic Filmmaker-Maker: An Interview with Paul Henley, Director of the Granada Centre for Visual Anthropology, University of Manchester», *American Anthropologist*, 111(1), marzo, pp. 93-98.
- 2012 «Derecho maya y video comunitario: experiencias de antropología colaborativa» *Íconos*, 42, FLACSO-Ecuador, pp. 71-88.

FLORES, CARLOS Y. Y ANTONIO ZIRIÓN

- 2009 «Un chamán del cine etnográfico: entrevista con Robert Gardner en México» *Alteridades*, 19(37), enero-junio, pp. 159-168.

FLORES, CARLOS Y. Y ANGELA TORRESAN

- 2019 «Visual Anthropology From Latin America: An Introduction», *Anthrovision* [Online], 6.2 | 2018, URL: <http://journals.openedition.org/anthrovision/3672>; DOI: 10.4000/anthrovision.3672.

FOLEY, KARMA

- 2012 «La conexión humana» en *Retrospectiva: John Marshall, patrimonio documental de la humanidad*, Cine entre Culturas, México, Cineteca Nacional/Etnoscopio/DocsDF, pp. 17-21.

FREIRE, PAULO

- 1985 *Pedagogy of the Oppressed*, Londres, Pelican Books.

FREIRE-MARRECO, BARBARA Y JOHN LINTON

- 1912 *Notes and Queries on Anthropology* (4a ed.), Londres, The Royal Anthropological Institute.

GAMIO, MANUEL

- 1916 *Forjando patria*, México, Porrúa Hermanos.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

- 1989 *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.

GARSON, JOHN Y CHARLES READ

- 1892 *Notes and Queries on Anthropology* (2a. ed.), Londres, The Anthropological Institute.

GEERTZ, CLIFFORD

- 2005 *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.

GETINO, OCTAVIO Y FERNANDO SOLANAS

- 1988 «Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo, 1969», en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (vol. I), México, Secretaría de Educación Pública/UAM, pp. 29-62.

GINSBURG, FAYE

- 2008 «Rethinking the Digital Age», en Pamela Wilson y Michelle Stewart (eds.), *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics and Politics*, Durham/Londres, Duke University Press, pp. 287-305.
- 1989 «In Whose Image? Indigenous Media from Aboriginal Central Australia», *Commission on Visual Anthropology Review*, 6, pp. 16-20.

GLEDHILL, JOHN

- 1994 *Power and its Disguises: Anthropological Perspectives on Politics*, Londres, Pluto Press.

GODOY, MAURICIO

2013 *180° gira mi cámara: lo autobiográfico en el documental peruano*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

GONZÁLEZ RUBIO, JAVIER Y HUGO LARA CHÁVEZ

2009 *Cine antropológico mexicano*, México, INAH.

GRAU REBOLLO, JORGE

2002 *Antropología audiovisual: fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*, Barcelona, Bellaterra.

GRIERSON, JOHN

1946/2013 «Postwar Patterns», en Julian Stallabrass (ed.) *Documentary: Documents of Contemporary Art*, Londres, Whitechapel Gallery, pp. 30-35.

GROSFUGUEL, RAMÓN

2007 «Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas», en Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comps.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Universidad Central/Pontificia Universidad Javeriana, pp. 63-78.

GUARINI, CARMEN

2005 «Cine antropológico: algunas reflexiones metodológicas», en Adolfo Colombres (ed.), *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, pp. 161-167.

GUBER, ROSANA

2011 *La etnografía: método, campo y reflexividad*, Buenos Aires/México, Siglo XXI Editores.

GUNNING, TOM

2001 «Doing for the Eye what the Phonograph does for the Ear» en Richard Abel y Rick Altman (eds.) *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, pp. 13-31.

HALL, STUART

1997 *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, The Open University.

HARRINGTON, STEPHANIE

1973 «An American Family Lives Its Life on TV», *The New York Times*, 7 de enero, p. 19.

HARVEY, PENNY

- 1993 «Ethnographic Film and the Politics of Difference: A Review of Film Festivals» *Visual Anthropology Review*, 9(1), pp. 164-176.

HEIDER, KARL G.

- 2004 *Seeing Anthropology: Cultural Anthropology Through Film*, Nueva York, University of South California.
- 2006 *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press.

HENLEY, PAUL

- 1998 «Film-making and Ethnographic Research» en Jon Prosser (ed.) *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, Londres, Falmer Press, pp. 42-59.
- 2001 «Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica», *Desacatos: Lo visual en antropología*, 8, invierno, México, CIESAS, pp. 17-36.
- 2007 «Seeing, Hearing, Feeling: Sound and the Despotism of the Eye in 'Visual' Anthropology», *Visual Anthropology Review*, 23(1), American Anthropological Association, University of California, pp. 54-63.
- 2009 *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- 2013 «Anthropology: The Evolution of Ethnographic Film» en Brian Winston (ed.), *The Documentary Film Book*, Londres, Palgrave MacMillan, pp. 309-319.

HERNÁNDEZ, OCTAVIO

- 1990 «Antropología visual: notas para una definición», *Antropología*, México, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 31, julio-septiembre, pp. 46-50.

HEUSCH, LUC D.

- 1988 *Cine y ciencias sociales. Panorama del film etnográfico y sociológico*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM.

HILLYER, MINETTE

- 2015 «Camera Documents Made at Home: Visual Culture and the Question of America», *Film History*, 27(4), Indiana University, pp. 46-75.

HUGHES-FREELAND, FELICIA

- 1992 «Representation by the Other: Indonesian Cultural Documentation» en Peter Ian Crawford y David Turton (comps.), *Film as Ethnography*, Manchester, Manchester University Press, pp. 242-256.

JONES, GRAHAM

- 2005 «A Diplomacy of Dreams: Jean Rouch and Decolonization», *American Anthropologist: Journal of the American Anthropological Association*, 107(1), marzo, pp. 118-120.

KÖHLER, AXEL

- 2004 «Nuestros antepasados no tenían cámaras: el video como machete y otros retos de la video-producción indígena en Chiapas, México», *Revista Chilena de Antropología Visual*, 4, julio, pp. 391-406.

KOSSOY, BORIS

- 1998 «La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX: la experiencia europea y la experiencia exótica», en Wendy Wattriss y Lois Parkinson Zamora (eds.), *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994*, Austin, University of Texas Press, pp. 18-54.

KUPER, ADAM

- 1996 *Anthropology and Anthropologists: The Modern British School* (3a. ed.), Londres/Nueva York, Routledge.

LASSITER, LUKE ERIC

- 2005 *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*, Chicago/Londres, University of Chicago Press.

LE BOT, YVON

- 1995 *La guerra en tierras mayas: comunidad, violencia y modernidad en Guatemala (1970-1992)*, México, Fondo de Cultura Económica.

LEÓN, CHRISTIAN

- 2010 *Reinventando al otro: el documental indigenista en el Ecuador*, Quito, Consejo Nacional de Cinematografía.

LEWIS, OSCAR

- 1965 *Los hijos de Sánchez*, México, Joaquín Mortiz.

LIM, DENNIS

- 2011 «Reality-TV Originals, in Drama's Lens», *The New York Times*, abril 15, print edition pp. AR22.

LINDENMUTH, KEVIN J.

- 2010 *The Documentary Moviemaking Course: The Starter Guide to Documentary Filmmaking*, Londres, Methuen Drama, A & C Black Publishers.

LOIZOS, PETER

- 1993 *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness, 1955-85*, Manchester, Manchester University Press.

LÓPEZ, ANA M.

- 1993 «(Not) Looking for Origins: Postmodernism, Documentary, and America», en Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, Nueva York/Londres, Routledge, pp. 151-163.

LUNA, ANAHÍ

- 2017 «Bali en Movimiento. Los filmes de Miguel Covarrubias en la década de 1930», en Deborah Dorotinsky et al. (coord.), *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, México, UNAM/UAM-Azcapotzalco, pp. 339-360.

LUTKEHAUS, NANCY Y JENNY COOL

- 1999 «Paradigms Lost and Found: The 'Crisis of Representation' and Visual Anthropology» en Jane M. Gaines y Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence*, Mineápolis/Londres, University of Minnesota Press, pp. 116-139.

LUTZ, CATHERINE A. Y JANE L. COLLINS

- 1993 *Reading National Geographic*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.

LYVER, DES

- 1999 *Principios básicos del sonido para vídeo*, Barcelona, Gedisa.

MARCUS, GEORGE E.

- 1986 «Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System», en James Clifford y George E. Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, pp. 165-193.

MACDONALD KEVIN & MARK COUSINS

- 2006 *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*, Londres/Boston, Faber y Faber.

MACDOUGALL, DAVID

- 1994 «Whose Story Is It?» en Lucien Taylor (ed.), *Visualizing Theory: Selected Essays From V.A.R. 1990-1994*, Nueva York/Londres, Routledge, pp. 27-36.
- 1995 «Beyond Observational Cinema» en Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Nueva York, Mouton de Gruyter, pp. 115-132.
- 1997 «The Visual in Anthropology», en Marcus Banks y Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven/Londres, Yale University Press, pp. 276-295.

MACDOUGALL, DAVID

- 1998 *Transcultural Cinema*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press.
- 2001 «Renewing Ethnographic Film: Is Digital Video Changing the Genre?», *Anthropology Today*, 17(3), junio, pp. 15-21.

MAXWELL, ANNE

- 2000 *Colonial Photography and Exhibitions: Representations of the 'Native' and the Making of European Identities*, Londres, Leicester University Press.

MEAD, MARGARET

- 1972 *Blackberry Winter: My Earlier Years*, Nueva York, William Morrow and Co.
- 1995 «Visual Anthropology in a Discipline of Words», en Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Nueva York, Mouton de Gruyter, pp. 3-10.

MEAD, MARGARET Y GREGORY BATESON

- 2002 «On the Use of the Camera in Anthropology», en Kelly Askew y Richard R. Wilk (eds.), *The Anthropology of Media: a Reader*, Oxford, Blackwell Publishing, pp. 41-46.

MESTMAN, MARIANO

- 2012 «From Italian Neorealism to New Latin American Cinema», en Saverio Giovacchini y Robert Sklar (eds.) *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, Jackson, University of Mississippi Press, pp. 163-177.

MINH-HA, TRINH T.

- 2013 «Documentary Is/Not a Name/», en Julian Stallabrass (ed.) *Documentary: Documents of Contemporary Art*, Londres, Whitechapel Gallery, pp. 68-77.

MORA, PABLO

- 2014 «Lo propio y lo ajeno del otro cine otro: un panorama de la producción audiovisual indígena de Colombia» en Christian León (ed.) *El documental en la era de la complejidad*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, pp. 57-78.

MOORE, HENRIETTA L.

- 1994 «Trinh T. Minh-ha Observed: Anthropology and Others» en Lucien Taylor (ed.) *Visualizing Theory: Selected Essays from V. A. R. 1990-1994*, Nueva York/Londres, Routledge, pp. 115-125.

MUENALA, YÁURI

- 2018 *Kikinkunawan, visualidades comunes: la autorrepresentación en la práctica audiovisual de realizadores kichwa otavales*, Quito, Ediciones Abya-Yala.

MURATORIO, BLANCA

- 1994 «Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX», en Blanca Muratorio (ed.) *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, FLACSO, pp. 109-196.

MURPHY, ELIZABETH Y ROBERT DINGWALL

- 2010 «The Ethics of Ethnography» en Paul Atkinson, Amanda Coffey et al. (eds.), *Handbook of Ethnography*, Londres, Los Ángeles/Washington, Sage Publications, pp. 339-351.

NICHOLS, BILL

- 1994 *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington/Indianápolis, Indiana University Press.
- 1995 «Documentary and the Coming of Sound». Disponible en <http://film-sound.org/film-sound-history/documentary.htm> [consulta: 20/03/2016].
- 1997 *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós.
- 2001 *Introduction to Documentary*, Bloomington/Indianápolis, Indiana University Press.

NOLASCO, MARGARITA

- 1991 «Los medios audiovisuales y la antropología», *Antropología*, Boletín Oficial del INAH, 35, julio-septiembre, México, pp. 42-49.

NORDSTROM, CAROLYN

- 1995 «War on the Front Lines», en Carolyn Nordstrom y Antonius C.G.M. Robben (eds.), *Fieldwork under Fire: Contemporary Studies of Violence and Survival*, Berkeley, University of California Press, pp. 129-153.

NOVELO, VICTORIA

- 2001 «Video documental en antropología», *Desacatos: Revista de Antropología Social*, 8, pp. 48-60.

OKSILOFF, ASSENKA

- 2001 *Picturing the Primitive: Visual Culture, Ethnography and Early German Cinema*, Nueva York, Palgrave.

PARANAGUÁ, PAULO ANTONIO (ED.)

- 2003 *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.

PETERSON, LEIGHTON C.

- 2013 «Reclaiming Diné Film: Visual Sovereignty and the Return of Navajo Film Themselves» *Visual Anthropology Review*, 29(1), pp. 29-41.

PIETERSE, JAN NEDERVEEN

- 1992 *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven/Londres, Yale University Press.

PINK, SARAH

- 2007 *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, Londres, Sage Publications.

PINNEY, CHRISTOPHER

- 1992 «The Parallel Histories of Anthropology and Photography», en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven/Londres, Yale University Press/Royal Anthropological Institute, pp. 74-95.

PIÑÓ SANDOVAL, ANA

- 2013 «El documental etnográfico mexicano», en María Guadalupe Ochoa (ed.), *La construcción de la memoria: historias del documental mexicano*, México, Conaculta, pp. 161-183.

PLANTINGA, CARL R.

- 2010 *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Grand Rapids, Chapbook Press.

PLUMMER, KEN

- 2010 «The Call of Life Stories in Ethnographic Research» en Paul Atkinson, Amanda Coffey et al. (eds.) *Handbook of Ethnography*, Londres/Los Ángeles/Washington, Sage, pp. 395-406.

POOLE, DEBORAH

- 1997 *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press.

PRATT, MARY LOUISE

- 1986 «Fieldwork in Common Places» en James Clifford y George E. Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, pp. 27-50.
- 1992 *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres/Nueva York, Routledge.

PRELORÁN, JORGE

- 1987 «Conceptos éticos y estéticos en cine etnográfico», en Juan José Rossi (ed.), *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, pp. 73-118.

PRICE, DERRICK

- 2001 «Surveyors and Surveyed: Photography Out and About», en Liz Wells (ed.), *Photography: A Critical Introduction*, Londres/Nueva York, Routledge, pp. 65-117.

PRICE, DERRICK Y LIZ WELLS

- 2001 «Thinking About Photography: Debates, Historically and Now», en Liz Wells (ed.), *Photography: A Critical Introduction*, Londres/Nueva York, Routledge, pp. 9-63.

PRIETO, IGNACIO

- 2004 *Antropología e imagen: un acercamiento a la antropología visual*, Bogotá, Taller Cinco.

RABIGER, MICHAEL

- 1998 *Directing the Documentary* (3a. ed.), Boston, Focal Press.

RABINOWITZ, PAULA

- 1994 *They Must be Represented: The Politics of Documentary*, Londres/Nueva York, Verso.

RESTREPO, EDUARDO, CATHERINE WALSH Y VÍCTOR VICH

- 2010 «Práctica crítica y vocación política: pertinencia de Stuart Hall en los estudios culturales latinoamericanos», en *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales, Stuart Hall*, Bogotá, Universidad Javeriana, pp. 7-14.

REYES MATA, FERNANDO

- 1986 «Alternative Communication: Solidarity and Development in the Face of Transnational Expansion» en Rita Atwood y Emile G. McAnany (eds.), *Communication and Latin American Society: Trends in Critical Research, 1960-1985*, Madison, The University of Wisconsin Press, pp. 190-214.

RIVERA CUSICANQUI, SILVIA

- 2015 *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta Limón.

ROCA, LOURDES

- 2001 «Hacia una práctica transdisciplinar: reflexiones a partir del documental de investigación», en *Desacatos: Revista de Antropología Social*, 8, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Ciudad de México, pp. 37-47.

ROSAS MANTECÓN, ANA

- 2017 *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, Ciudad de México, Editorial Gedisa/UAM-Iztapalapa.

ROUCH, JEAN

- 2003 «The Camera and Man» en Steven Feld (ed.), *Ciné-Ethnography*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, pp. 29-46.

RUBY, JAY

- 2000 *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.

RUOFF, JEFFREY K.

- 1992 «Conventions of Sound in Documentary» en Rick Altman (ed.) *Sound Theory/Sound Practice*, Londres/Nueva York, Routledge, pp. 217-234.

RUSSELL, CATHERINE

- 1999 *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham/Londres, Duke University Press.

RYAN, JAMES R.

- 1997 *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*, Londres, Reaktion Books.

SAID, EDWARD

- 2004 *Orientalismo*, Barcelona, Editorial de Bolsillo.

SALAZAR, JUAN FRANCISCO Y AMALIA CÓRDOVA

- 2008 «Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America», en Pamela Wilson y Michelle Stewart (eds.), *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics and Politics*, Durham/Londres, Duke University Press, pp. 39-57.

SCHIWY, FREYA

- 2009 *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, & the Question of Technology*, Nueva Jersey/Londres, Rutgers University Press.

SCHWARZ, CRISTINA Y OSCAR JARAMILLO

- 1986 «Hispanic American Critical Communication Research in Its Historical Context» en Rita Atwood y Emile G. McAnany (eds.), *Communication and Latin American Society: Trends in Critical Research, 1960-1985*, Madison, The University of Wisconsin Press, pp. 48-75.

SEKULA, ALLAN

- 2013 «The Traffic in Photographs», en Julian Stallabrass (ed.) *Documentary: Documents of Contemporary Art*, Londres, Whitechapel Gallery, pp. 89-97.

SHERMAN HEYL, BARBARA

- 2010 «Ethnographic Interviewing» en Paul Atkinson, Amanda Coffey et al. (eds.), *Handbook of Ethnography*, Londres, Sage Publications, pp. 369-385.

SHOHAT, ELLA Y ROBERT STAM

- 2002 *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós.

SONTAG, SUSAN

- 1977/2013 *On Photography*, en Julian Stallabrass (ed.) *Documentary: Documents of Contemporary Art*, Londres, Whitechapel Gallery, pp. 118-122.

SPENCER, FRANK

- 1992 «Some Notes on the Attempt to Apply Photography to Anthropometry during the Second Half of the Nineteenth Century» en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven/Londres, Yale University Press/Royal Anthropological Institute, pp. 99-107.

STOLL, DAVID

- 1999 *Rigoberta Menchú and the Story of all Poor Guatemalans*, Boulder, Westview Press.

STOLLER, PAUL

- 1992 *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago, The University of Chicago Press.

STRONG, ADRIAN

- 2015 *Filming real people*, Dinamarca, Intervention Press.

STURKEN, MARITA Y LISA CARTWRIGHT

- 2001 *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford, Oxford University Press.

TOMASELLI, KEYAN G.

- 1999 *Appropriating Images: The Semiotics of Visual Representation*, Dinamarca, Intervention Press.

TURNER, TERENCE

- 1991 «The Social Dynamics of Video Media in an Indigenous Society: The Cultural Meaning and the Personal Politics of Video-making in Kayapo Communities», *Visual Anthropology Review*, 7(2), California, pp. 68-76.
- 1992 «Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video» en *Anthropology Today*, 8(6), diciembre, Reino Unido, pp. 5-16.

TURNER, VICTOR

- 1974 *Dramas, Fields and Metaphors*, Nueva York, Itaca.

VALLEJO, AIDA Y MARÍA PAZ PEIRANO (EDS.)

- 2017 *Film Festivals and Anthropology*, New Castle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.

VAN DEN BERGHE, PIERRE L.

- 1970 *Race and Ethnicity*, Nueva York, Basic Books Inc. Publishers.

VÁZQUEZ MANTECÓN, ÁLVARO

- 2017 «El impacto del método Varan en el registro de las nuevas identidades urbanas en el cine independiente de los años ochenta en México», en Deborah Dorotinsky et al. (coord.), *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, México, UNAM/UAM-Azcapotzalco, pp. 179-201.

VELLEGGIA, SUSANA

- 2010 *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*, Quito, Ediciones Ciespal.

VILLELA F., SAMUEL

- 1990a «Fotografía y antropología», *Antropología*, Boletín Oficial del INAH, 29, enero-marzo, México, pp. 24-31.
- 1990b «Panorama de la antropología visual en México», *Antropología*, Boletín Oficial del INAH, 32, octubre-diciembre, México, pp. 38-43.
- 1998 «Fotógrafos viajeros y antropología mexicana», *Cuicuilco*, nueva época 5(13), mayo/agosto, México, pp. 105-122.

WELLS, LIZ (ED.)

- 2001 *Photography: A Critical Introduction*, Londres, Routledge.

WILSON, PAMELA Y MICHELLE STEWART (EDS.)

- 2008 *Global Indigenous Media*, Durham/Londres, Duke University Press.

WINOCUR, ROSALÍA

- 2002 *Ciudadanos mediáticos: la construcción de lo público en la radio*, Barcelona, Gedisa Editorial.

WOOD, DAVID M. J.

- 2017 *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau*, México, UNAM.

WORTH, SOL Y JOHN ADAIR

- 1972 *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film, Communication and Anthropology*, Bloomington, Indiana University Press.

WORTHAM, ERICA CUSI

- 2013 *Indigenous Media in Mexico: Culture Community and the State*, Durham/Londres, Duke University Press.

WRIGHT, TERENCE

- 1992 «Photography: Theories of Realism and Convention, en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven/Londres, Yale University Press/Royal Anthropological Institute, pp. 18-31.

ZAMORANO, GABRIELA

- 2010 «Prólogo» en Christian León, *Reinventando al otro: el documental indigenista en el Ecuador*, Quito, Consejo Nacional de Cinematografía, pp. 9-15.
- 2017 *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press.

ZIRIÓN P., ANTONIO

- 2014 «Reenfocando la antropología visual» en Victoria Novelo O. y Everardo Garduño (eds.) *Memoria visual: producción y enseñanza de la antropología visual universitaria en México*, Baja California, Universidad Autónoma de Baja California/Instituto de Investigaciones Culturales-Museo, pp. 153-158.
- 2018 «Regimes of (In)visibility and Peripheral Vision», *Anthrovision* [Online], 6.2 | 2018, En línea desde el 30 de diciembre, conexión el 05 de septiembre de 2019. URL : <<http://journals.openedition.org/anthrovision/3910>>; DOI: 10.4000/anthrovision.3910

El documental antropológico.
Una introducción teórico-práctica
DE CARLOS Y. FLORES

terminó de imprimirse en junio de 2020 en los talleres de Gráfica Premier, S.A de C.V., ubicados en 5 de febrero 2039, col. San Jerónimo Chichahualco, C. P. 52170, Metepec, Estado de México. Los interiores se tiraron sobre papel Snow Cream de 60 g y los forros sobre cartulina sulfatada de 14 pts. En la composición tipográfica se utilizaron las familias Minion Pro y Covington. El tiraje fue de 250 ejemplares. La diagramación y edición estuvieron al cuidado de Gustavo Peñalosa C. con la colaboración del autor.

Este libro se centra en conceptualizar, problematizar y viabilizar la elaboración de documentales dentro del marco de referencia de la discusión antropológica apoyándose en teorías de la comunicación y otros campos disciplinarios afines. De particular importancia serán los debates disciplinarios alrededor del documental enmarcados dentro de las críticas posmoderna, poscolonial y posestructural contemporáneas, que ahora cuestionan y problematizan de manera más profunda y hasta incómoda el encuentro con ese "otro" cultural que la antropología ha representado en su proceso de investigación, textualización y circulación. Bajo estos parámetros de crítica antropológica, el material busca además estimular ideas y ofrecer bases sobre cómo concebir y construir desde lo teórico hasta lo aplicado videos-documentales que funcionen tanto como herramientas eficaces de investigación como de difusión de resultados.

- El autor nos entrega una rara mezcla de experiencia práctica y sofisticación teórica alrededor de la historia del documental etnográfico desde una distintiva perspectiva latinoamericana. Como tal, confío en que será una contribución invaluable a la literatura de la antropología visual a nivel global.

PAUL HENLEY,

GRANADA CENTRE FOR VISUAL ANTHROPOLOGY, UNIVERSIDAD DE MANCHESTER

- Desde un evidente compromiso con el contexto, literatura y prácticas de diferentes regiones de Latinoamérica, y a la vez en diálogo con referencias claves de Europa y Norteamérica, este libro es un aporte pedagógico y académico sustancial, y uno de los pocos recursos sobre esta temática en español para extender la producción y reflexión sobre la imagen en la antropología latinoamericana.

GABRIELA ZAMORANO, EL COLEGIO DE MICHOACÁN, MÉXICO

- Estoy seguro que con el tiempo este libro será una fuente bibliográfica central dentro de la enseñanza de la antropología visual latinoamericana.

GASTÓN CARREÑO, REVISTA CHILENA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

