



ETNOGRAFÍA DE LA COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL: UN BALANCE DE LAS RELACIONES ENTRE REFLEXIVIDAD, IMAGEN Y ANTROPOLOGÍA

Por:

Carlos Cárdenas¹

Magister en Antropología Social

Carlos Duarte²

Profesor del programa de Antropología

Universidad Icesi

comonsense14@yahoo.com

Resumen:

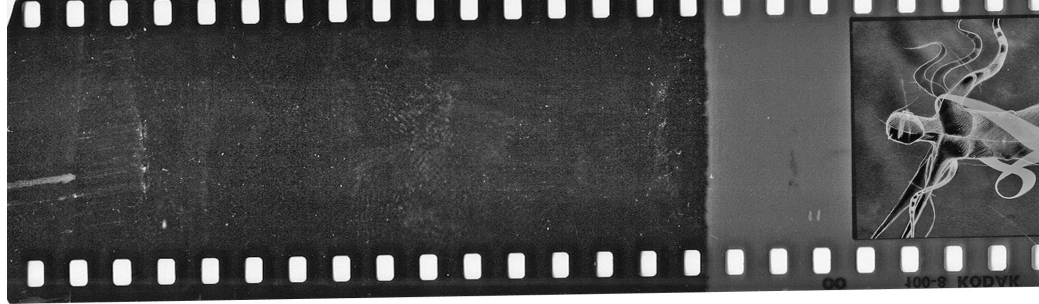
Las ciencias sociales históricamente han mantenido una particular relación de veracidad y focalización de sus problemáticas de investigación con los documentos escritos. De igual manera a lo largo del siglo pasado, la escritura dominaría como código necesario al momento de socializar y difundir sus trabajos. Actualmente la visualidad propia de la cultura mass-mediática, parece envolver a su turno los canales de expresión, así como diversos enfoques de investigación en estas disciplinas. La progresiva sustitución de la palabra (hablada o escrita) por la imagen, nos obliga a cuestionarnos críticamente en torno a esta última en tanto documento-fuente, así como canal de expresión de la investigación. Este artículo propone la etnografía de la comunicación audiovisual como una herramienta de trabajo y de reflexión cultural. Como veremos, dicha apuesta nos obliga a contemplar el devenir histórico de las relaciones entre antropología, fotografía, cine y documental. Desde este punto de vista, más que una maquina de capturar imágenes, se propone explorar la cámara etnográfica como mediadora cultural de mensajes comunicativos.

Palabras claves: Comunicación, antropología visual, reflexividad etnográfica, regímenes de visión en ciencias sociales.

Abstract:

The Social Sciences historically have maintained a particular relationship of veracity and focus on its problems of investigation with the written documents. In the same way in the past century, the writing mastered as necessary code in the moment of socializes and spread its works. Nowadays the visuality characteristic of the mass - media, seems to involve the channels of expression as the different perspectives in those disciplines. The progressive substitution of the spoken or written word by the image, compel us to question about it as a source-document as well as expression channel of the investigation. This article suggests the ethnography of audiovisual communication as an implement of cultural work and reflection. As we will see, that aim obliges us to contemplate the historical development of the relationships between anthropology, photography, cinema and documentary. From this point of view, more than a capturing images machine, the aim is to explore the ethnographic camera as a cultural mediator of messages.

Keywords: communication, visual anthropology, ethnographic reflexivity, Social Sciences regimes of vision.



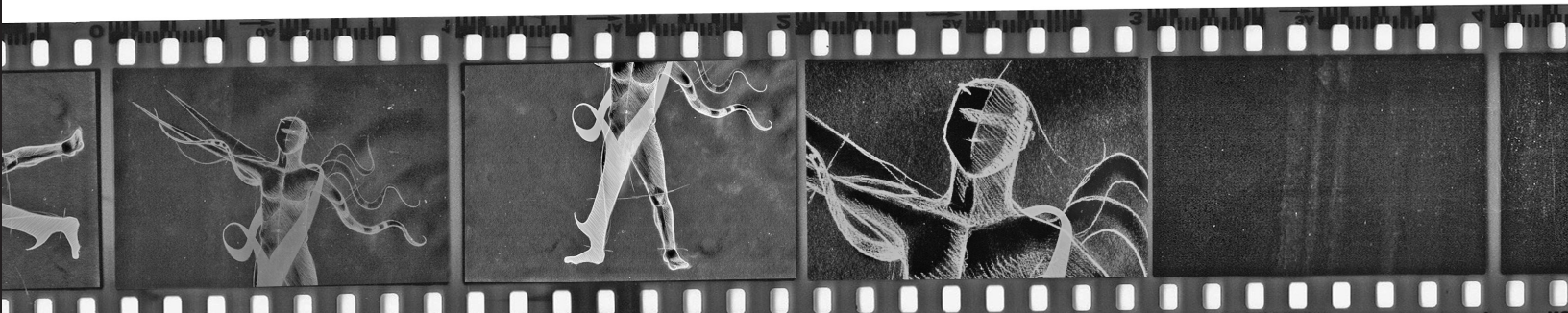
1.1 Preludio frente al espejo: etnografía y reflexividad

Clifford Geertz advierte que para saber de una ciencia no hay que ir a sus teorías o descubrimientos, como tampoco hacia lo que dicen sus apologistas. Para saber de una ciencia es necesario observar lo que hacen sus practicantes. Y en el caso de la antropología, lo que hacen éstos es etnografía.

¿Pero para qué se hace etnografía, etnología, y antropología? A pesar de la esencialidad de una presencia en el campo, la antropología se debe como ciencia a lo que pueda aportarle, sobre todo, a la sociedad que la propone; es decir, que a pesar de todas las implicaciones de un “estar allí” -fundamental para generar procesos de conocimiento, así como lazos de comunicación e interacción con comunidades de otros, lo que en últimas cuenta como reivindicador de todo un esfuerzo es un “estar aquí” (Geertz 1997), el contraste y el enriquecimiento de las perspectivas culturales propias³. Y en esta medida lo que la antropología aporte -o afecte- a esos mundos lejanos o alejados, depende de quienes los habitan, que no son ahijados o propiedad del antropólogo, y de factores que están más allá del control y de las capacidades del antropólogo y de sus objetos de estudio (así éstos tengan un grado de control considerable sobre las herramientas etnográficas, como se verá más adelante, factores que en todo caso deben contemplarse y especularse (Ramos s.f.)).

El antropólogo no halla o descubre el conocimiento, lo genera a través de información a la que accede por medio de su investigación (Ruby, 1980.), que cada vez debe convertirse más en un proceso negociado y multivocal. Los procesos de negociación no se limitan al período (o a los períodos) de trabajo de campo, éste no necesariamente es lo único etnográfico en una investigación, como lo muestran algunas propuestas experimentales, donde los diferentes textos que componen un documento etnográfico dialogan entre sí (por ejemplo en Taussig, 1993). Los textos antropológicos no están exentos de ser considerados discursos de poder, imbuidos de una autoridad etnográfica que prácticamente legitima cualquier interpretación cultural (Clifford, 1992). Clifford se refiere a tres modelos o instancias diferenciables de la autoridad antropológica, que en todo caso se recombinan y reinventan:

- Experiencial
- Interpretativa
- Dialógica (representación monológica del diálogo...)
- Polifónica⁴





Sólo la última de éstas propone una negociación continua. Algunos textos etnográficos exponen elementos del discurso colonialista de la antropología, como un vaciamiento regional, un escepticismo antropológico (por ejemplo ante la asimilación tecnológica), unas políticas extractivas de colonización, una actitud de visibilidad/invisibilidad, en un juego de doble moral⁵ (Figueroa, 1998). A diferencia de una investigación meramente participativa -voz y no voto-, la multivocalidad propone conservar visibles los cortes y suturas del proceso de investigación; “el antropólogo es un instrumento de traducción cultural que necesariamente es imperfecto y parcial” (Scheper-Hughes 1997:38). Esta investigadora propone un elemento importante para el marco de análisis de esta investigación, como es el del puesto en suspenso de la ética, donde se abre espacio en el análisis al trasfondo histórico de las dimensiones morales y éticas de las prácticas (Scheper-Hughes 1997). Luego, el papel del antropólogo se debate en un ejercicio de deconstrucción en referencia a los discursos de poder (Peixoto Da Mota 1995), buscando la construcción de nuevos discursos y relacionamientos que vulneren la asimetría de las relaciones sociales.

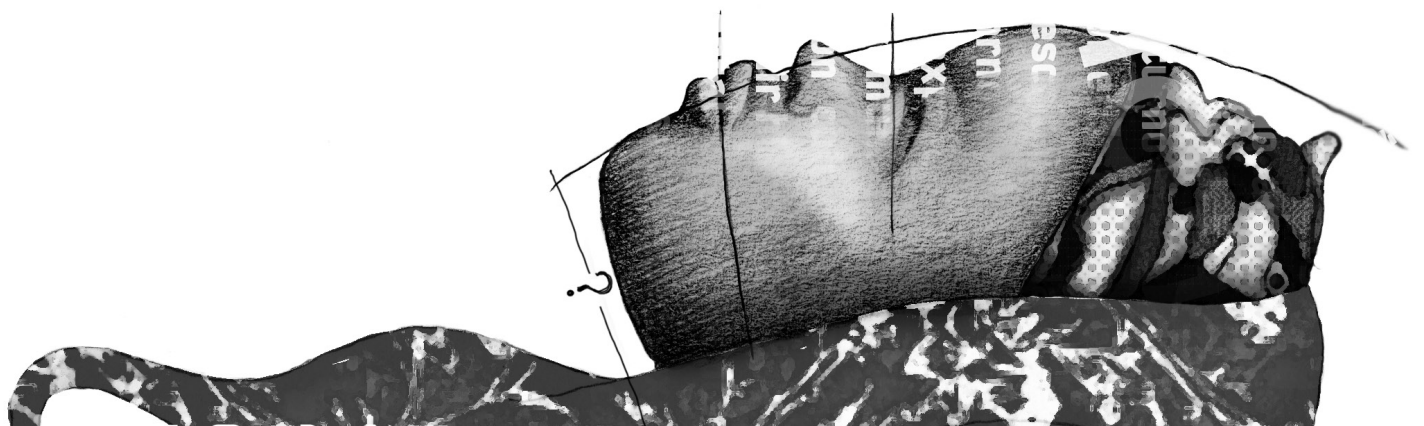
La antropología es (o debería ser) siempre reflexiva, pero más allá de la dimensión individual del reflejo -como se sugiere en Geertz (1997) - se ha de procurar una noción más compleja de la subjetividad antropológica, lo cual nos llevaría a su racionalización y aceptación como un atributo necesario de las relaciones interpersonales en un campo social (Bourdieu & Wacquant 1995). Ya en los 60s cuando la antropología visual comienza a descubrirse como ejercicio disciplinar, Collier menciona dos niveles de reflexividad: la *reflectividad* constituida por los valores culturales que condicionan la percepción visual del investigador; mientras que la *reflexividad* implica la intromisión de la cámara en el contexto etnográfico (1967:153). Sin embargo, el esfuerzo por reducir la estigmatización subjetiva sobre los documentos visuales, produjo que los antropólogos de ese entonces se refirieran a ambos niveles como obstáculos, inconveniencias en la realización de investigaciones.

Geertz afirma que lo que primordialmente hace el antropólogo es escribir (Reinoso 1991), pero Geertz olvidó aclarar los límites de aquello que se encuentra, siguiendo el camino de la “escritura”; entendiendo por esta última, los diferentes mecanismos que pueden permitir construir un *texto-montaje* acerca de la realidad, o un fragmento de ésta. Si apelamos a la identidad textual entre “escritura” y “piezas audiovisuales” sería posible extender la anterior afirmación a los repetidos intentos por avalar una especie de “escritura” audiovisual (Metz 1972). El montaje existía ya en la narrativa de los pueblos del mundo, como forma de ordenar el mundo, frente a un otro. Si tenemos en cuenta que ya la escuela clásica del montaje cinematográfico ruso desde los años 20s afirmaba que su cine-verdad (*kino-pravda*) se hacía a partir del montaje como forma de organizar el mundo visible, frente al otro-ojo, podemos comprender porque la imagen de Dziga Vertov vuelve a convertirse en una metáfora de valor en el discurso de la antropología visual contemporánea.

Esta relación entre investigador e investigados referida al ejercicio de montaje e interpretación de la realidad ya había sido abordada por Collier (Op. Cit.) desde el punto de vista de las potencialidades de la imagen como canal de expresión de las epistemes locales. Este autor refiriéndose al caso específico de la fotografía como herramienta de investigación, asume que la comunidad puede hablar de sí misma de una manera más relajada y desprevenida, a través de fotografías. Aunque se trata de una afirmación ingenua o indebidamente generalizada; para nuestro caso, y transplantando dicha idea a un trabajo con audiovisuales, definitivamente creemos que el video puede no ser para nada relajado o desprevenido, pero que esto no impide que sea una herramienta de investigación que motiva y genera interacción y discusión, y que aporta a la investigación; inclusive en cuanto a la exploración de las razones que producen que los videos sean documentos poco relajados y desprevenidos (debe tenerse presente tanto lo que se dice, como lo que no se dice). En este sentido coincidimos con Collier acerca del potencial reflexivo de los documentos audiovisuales, los cuales tal y como sucedería en el *Cinema Verité* facilitan la participación y la interacción entre realizador-investigador y personajes-espectadores⁶.

A mediados de los noventa Nichols (1996) plantea una categoría reflexiva para algunos documentos audiovisuales, no de una manera tan completa como lo hace Bourdieu & Wacquant (Op. Cit.) para una sociología y una antropología reflexiva (una duda radical); sin embargo Nichols ofrece una característica importante de resaltar para la presente propuesta de etnografía de la comunicación: el documental reflexivo implica “un hincapié en el encuentro entre realizador y espectador en vez de entre realizador y sujeto”(1997:97). La cuestión fundamental radica en que bajo el ámbito de una etnografía audiovisual reflexiva se busca que el sujeto-objeto se desplace de la comunidad hacia el audiovisual (para que se convierta en espectador-participante); dicha relación se complejiza si se entiende que al mismo tiempo el audiovisual intenta contener e interpretar a la misma comunidad⁷.

Pero este problema está lejos de ser un atributo del audiovisual, en el ámbito de la escritura, en este sentido Geertz se cuestiona a su vez los problemas que ha tenido siempre la antropología, para concatenar lo que es un “estar allí” (evidencia y argumentación interna del discurso) y un “estar aquí” (comunicación, divulgación, enseñanza, y argumentación del discurso en sí). “La brecha entre lo que representa ocuparse de otros en el lugar donde están y representarlos allí donde no están, siempre inmensa pero nunca demasiado percibida, ha empezado hace poco a hacerse extremadamente visible.”(Geertz 1997:140.



De esta manera, la reflexividad etnográfica sea en el campo de la escritura o en la dimensión de lo audiovisual, nos invita a desconfiar de los métodos, a reflexionar críticamente sobre ellos, empezando por el mismo autor, que plasma su huella sobre la memoria. Para Jay Ruby “ser reflexivo, en antropología, significa que los antropólogos han de revelar de manera sistemática y rigurosa su metodología y a sí mismos en tanto instrumentos en la generación de información” (Ruby 1980:153). Es decir, una reflexividad de los procesos, más allá de la escritura o registro interpretativo de esos procesos.

Debemos tener en cuenta que esa brecha que señalaría la antropología postmoderna se ha reducido (si es que no roto del todo), sí tenemos en cuenta la imperancia de un clima postcolonial en la antropología, “[...] donde ésta ha dejado de ser un museo (con todo en su lugar, reliquia del pasado colonial) para convertirse en una especie de venta de garaje, “donde los artefactos culturales fluyen entre lugares remotos y nada es sagrado, permanente ni herméticamente cerrado” (Rosaldo 1989:50).

“Ser reflexivo o ser públicamente autoconsciente está llegando a ser un lugar común en el campo antropológico, el cine y los medios de comunicación. Sin embargo, esta estrategia metodológica no es un fenómeno nuevo en la antropología y mucho menos en el cine.” (Jure s.f.:20)

1.2 ¿Antropología visual?

Proponer, como lo hace el francés Jean Rouch (1979), la ubicación de la antropología visual como una rama de la antropología (aunque algunos han debatido si es un campo distinto), implica la dificultad de determinar las fronteras de una disciplina que se extiende hacia diferentes campos de los que se plantea la misma antropología, y se extiende a veces demasiado por fuera de ella. En ocasiones la antropología visual ha sido subestimada, considerada apenas como ayuda audiovisual para la enseñanza⁸, cuando tradiciones tan importantes como los estudios culturales evidenciaron la necesidad de asumir la centralidad de los medios masivos de comunicación, en la formación de la identidad cultural (Hall, S. 1964 y Williams, R. 1980).

Para lograr ofrecer un panorama de lo que llamamos antropología visual, haremos inicialmente tres distinciones temáticas⁹, en este campo disciplinar de la antropología, para posteriormente desarrollarlas: I) el estudio antropológico de las imágenes; II) la fotografía etnográfica; y III) el cine y video etnográfico¹⁰.



1.2.1 El estudio antropológico de las imágenes

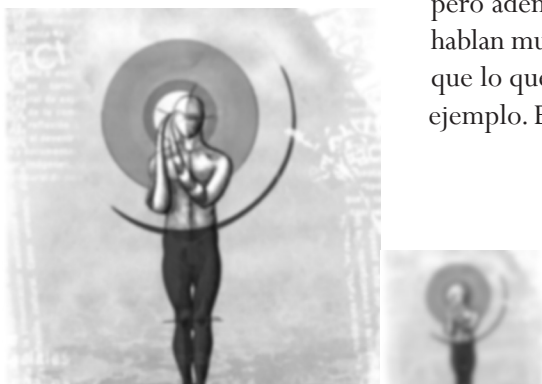
El ejercicio de la antropología de la imagen puede considerarse como una labor de carácter etnográfico, tal y como Rosenstone nos propone un “pasado en imágenes” para una historia a partir de lo visual:

“El desafío del cine a la historia, de la cultura visual a la cultura escrita, se asemeja al desafío de la historia escrita a la tradición oral, al desafío de Herodoto y Tucídides a los narradores de leyendas históricas. Antes de Herodoto existía el mito, que era un medio perfectamente adecuado para referir el pasado de una tribu o de una ciudad, adecuado en tanto proveía de un sentido al mundo existente y lo relacionaba con hechos anteriores. En un mundo posliterario, es posible que la cultura visual cambie la naturaleza de nuestra relación con el pasado. Esto no implica abandonar nuestros conocimientos o que estos son falsos, sino reconocer que existe más de una verdad histórica, o que la verdad que aporta el medio audiovisual puede ser diferente, pero no necesariamente antagónica, de la verdad escrita” (Rosenstone 1997).

Para este autor, las imágenes deben ser vistas en su cualidad de caja de resonancia histórica y en su capacidad de revelar el pasado. Que hoy le pidamos algo distinto a las imágenes, que les exijamos que demuestren su carga documental, habla de nosotros y de nuestra historia reciente (televisiva).

Las imágenes poseen entonces un valor socio-antropológico que, con el paso del tiempo, cobra fuerza en tanto documento histórico. La razón es obvia: tales filmes testimonian el hoy o el ayer de los hombres y las mujeres de una determinada época, retratan a la gente, su modo de vivir, sentir, comportarse, vestir, e incluso de hablar. Sin embargo, ha sido la disciplina histórica, la que en la década de los ochentas se ha aproximado a las imágenes, concibiéndolas como artefactos socialmente construidos, que contienen información sobre la cultura representada, así como sobre la cultura del realizador.

Dicha discusión se tornaría explícita a través de las investigaciones de Marc Ferro, quien desde la historiografía de los *Annales* defendió el valor del cine como fuente y agente de la ciencia histórica. “El cine es una contrahistoria de la historia oficial” señalaría Ferro (1995), a propósito de los encuentros y contradicciones entre el suceso histórico y su representación en imágenes por medio del cine ficción. Este autor continuaría la famosa discusión entre el historiador François Furet y Jean-Luc Godard, a propósito de las intenciones de este último de probar que, como realizador, también debía ser considerado un historiador del siglo XX. Ferro defendería la utilidad de la imagen como documento: “la imagen ha sido descartada durante mucho tiempo como objeto de derecho, [...] no existe ningún documento que sea políticamente neutro u objetivo” (Ibid.:24). Luego, las imágenes permiten entender el pasado de manera explícita, pero además y, quizás más importante, dichas representaciones, de manera oculta, nos hablan mucho más del presente. “Cuando se habla de los amores de Luis XIV, es notorio que lo que interesa a los cineastas de hoy respecto del amor es la ternura o el sexo, por ejemplo. El cine nos informa del presente, incluso si se trata del pasado” (Ibid. 1987:15).



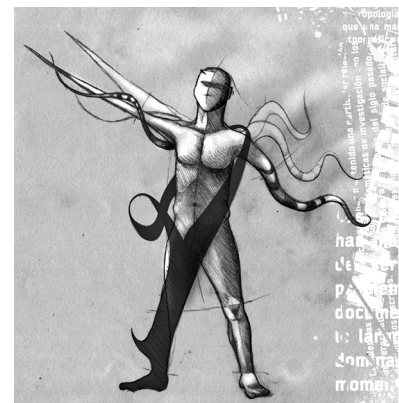
Los antropólogos visuales han aportado a esta tendencia, con sus análisis de la práctica de tomar fotografías históricas como comportamiento cultural, y con sus estudios etnográficos sobre la producción cotidiana de fotos, como son las instantáneas¹¹. Aunque las fotografías no se abordan en un análisis de texto, este tipo de estudios intentan ofrecer un panorama sobre las condiciones de producción y consumo, con el fin de comprender el sentido de las imágenes, como algo negociado en un contexto histórico y cultural, no arreglado por el individuo que fotografía (Ruby 1996). Desde los años cuarentas, se da inicio al análisis antropológico del cine, la televisión y otras formas de medios masivos de comunicación, por parte de antropólogos como Gregory Bateson, Margaret Mead, y Rhoda Metraux, en estudios que se enfocaban en la cultura como un contexto evidenciado -a través del análisis textual- por los elementos culturales del cine comercial. A partir de los ochentas, ha habido menos interés por los estudios sobre el realizador y/o el texto, y a la vez una mayor preocupación por el papel de las audiencias de cine y tv en la construcción de sentido (Ruby 1996).

1.2.2 Fotografía etnográfica

Antes que nada, es preciso aclarar que la fotografía etnográfica es una práctica sin un cuerpo teórico o metodológico bien articulado, y a nivel formal no se puede decir que podamos distinguir las fotografías antropológicas de cualquier otro tipo de foto. Es decir, no existe un estilo fotográfico antropológico que se pueda delimitar, aunque sí algunas convenciones implícitas que de alguna manera validan el carácter antropológico de la fotografía. Al igual que ocurre con el cine y el video antropológico, existe una gran afinidad con la fotografía documental.

Desde la última década del siglo XIX, cuando fue relativamente fácil realizar fotografías en espacios abiertos, los antropólogos produjeron imágenes en el terreno, durante su trabajo de campo. Las fotografías se utilizaban principalmente como apoyo para la memoria, de manera similar al diario de campo, para ayudar a reconstruir eventos en la mente del etnógrafo. Las fotos pasan a ser ilustraciones en libros, diapositivas en conferencias, o -muy ocasionalmente- el punto de partida de una exposición. Para Collier (1986), el uso generalizado de las fotografías como ilustraciones se debe tal vez a que el investigador percibe la abrumadora potencialidad informativa de las fotografías, algo que haría inmanejable un cuerpo de datos tan voluminoso.

Entre las pocas etnografías fotográficas publicadas podemos mencionar *Balinese Character* de Bateson y Mead (1942), y *Gardens of War* de Heider (1968) (Ruby: 1996). Tanto Bateson como Mead continuaron utilizando la fotografía en sus investigaciones, él en sus estudios de la comunicación no verbal, y ella en el estudio del desarrollo infantil. En la década de los años setentas, Paul Byers, combinando sus conocimientos como fotógrafo profesional con una formación antropológica, concibió la fotografía como un proceso comunicativo de tres vías, involucrando a fotógrafo, sujeto-objeto y observador, cada uno asumiendo un papel activo y expansible, realizando estudios innovadores sobre la sincronía de la comunicación no verbal (Collier 1986).



En los noventas, la experimentación con la tecnología hipertextual y multimedia abre las promesas para un nuevo tipo de producción de texto, y abre las compuertas para la divulgación de las nuevas propuestas.

1.2.3 Cine y video etnográfico

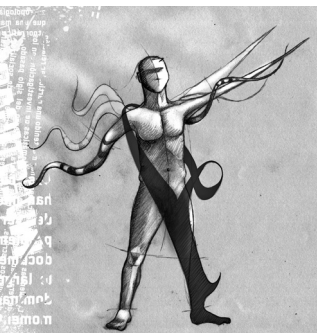
“[...] Cine y antropología constituyen actualmente dos campos diferenciados de conocimiento con puntos de contacto, desencuentros y reconciliaciones pero que comparten ante todo un mismo origen histórico: los cambios en el modo de producción. El desarrollo tecnológico experimentado por Europa durante el último cuarto del siglo XIX permitió, por un lado, la aparición de una gran cantidad de innovadores aparatos técnicos, entre ellos el cinematógrafo. Por otro lado, este mismo desarrollo devino en una crisis de superproducción que condujo a las potencias europeas a expandirse y colonizar nuevas tierras consideradas como no pertenecientes a nadie y legitimando dicha apropiación en la “superioridad del hombre civilizado” sobre las “incapacidades, ignorancias y atrasos” de los pueblos colonizados. En este contexto histórico surgen la antropología y el cine con objetivos diferentes pero a la vez complementarios.

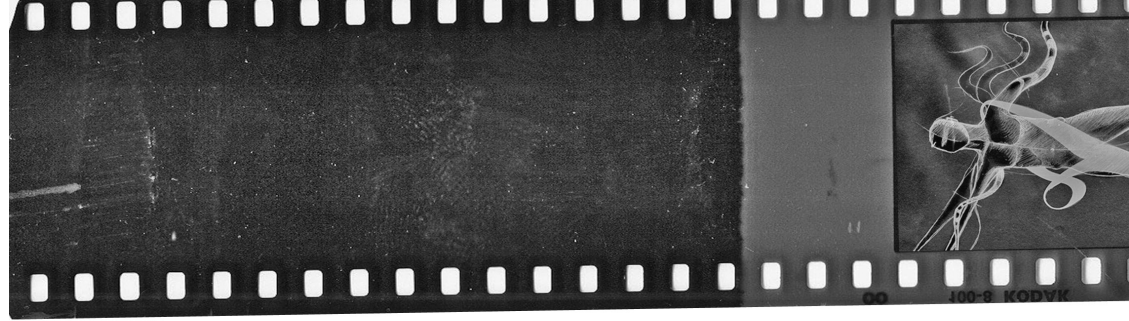
Transcurrido más de un siglo, ni la identificación ni la concepción de los “otros” en las sociedades contemporáneas son las que eran en los comienzos, pero la elaboración de la imagen ha continuado siendo un elemento esencial en la construcción de la identidad de grupos, sectores y pueblos. En cuanto a la imagen audiovisual, durante el transcurso de este tiempo, los “otros” han dejado de aparecer como objetos pasivos de filmación para ser verdaderos sujetos de realización, constructores de su imagen audiovisual, reafirmando así su propia identidad. (Jure 1998:1)

Creemos que es necesario iniciar exponiendo las relaciones del cine y el video con la antropología, para luego pasar a definir lo que sería el cine y el video etnográfico, pasando de lo histórico (contextos) a lo estructural (implicaciones operativas).

1.3 Antropología y cine/video

El cine realmente no se inició como cine; rastreando sus orígenes nos encontramos con aparatos inventados con fines científicos, y los que finalmente se dieron a conocer e iniciaron esta historia, eran sólo unos cuantos de todos los proyectos que muy posiblemente se desarrollaban en la época. El cine se inicia prácticamente como una curiosidad antropológica, en las cortas películas de Muybridge y del fisiólogo Marey –inspirado en el primero-, que exponían cuerpos humanos y animales en movimiento¹² (1877), en las cortas películas de los hermanos Lumière -en Europa- y Edison -en Norteamérica- que mostraban instantes cotidianos de diferentes partes del mundo, en las de Méliès -más cercanas ya a un cine de ficción¹³. Aunque la ficción poco a poco atrajo más a los realizadores de cine, el documental se mantuvo como propuesta audiovisual; en 1895 (sólo un año después de la aparición del cinematógrafo de los Lumière), el físico Félix-Louis Regnault filma en París (durante la Exposición Etnográfica del África Occidental) una mujer alfarera wolof haciendo vasijas, registrando así la técnica, y realizando lo que se ha considerado en algunos casos el primer film etnográfico¹⁴.



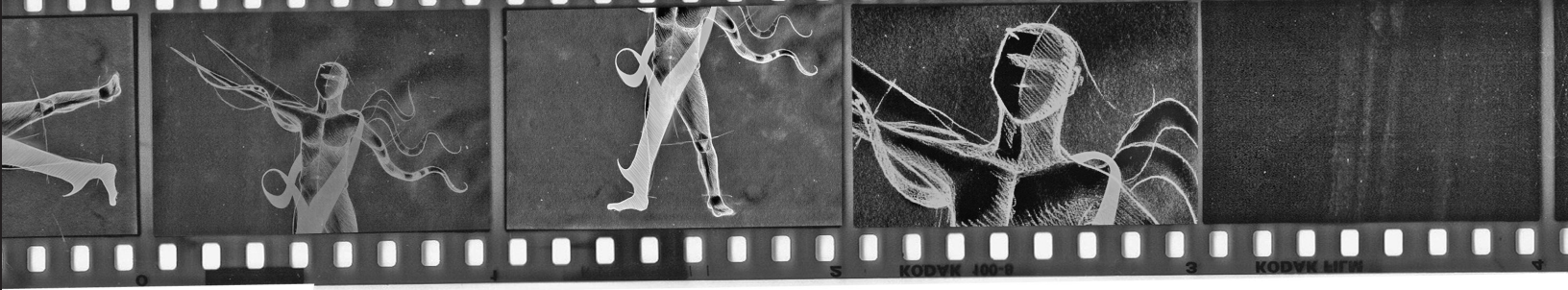


“Para Regnault, el gesto era esencial puesto que representaba la antítesis de la palabra o, más exactamente, un estadio previo a la expresión lingüística, basado en reflejos naturales y no en un sistema de comunicación convencional. “Todas las gentes salvajes —explica Regnault— recurren al gesto para expresarse; su lenguaje es tan pobre que no les basta para entenderse...” (1896, citado). Y qué mejor para captar el gesto, sus movimientos y su contexto expresivo, que el relato audiovisual” (Vega 2000:1).

Ya en 1900 Regnault convocaba a los museos a coleccionar “artefactos con movimiento” del comportamiento humano, para el estudio y la exhibición.

Al parecer el primer film etnográfico realizado “en terreno” se llevó a cabo en 1898, durante la expedición británica al Estrecho de Torres, que separa nueva Guinea de Australia; la iniciativa fue de Alfred Cort Haddon, quien pretendió recuperar sistemáticamente toda la información sobre la población local (organización, religión, cotidianidad, cultura material,...). Sin embargo, sus intenciones se redujeron a cuatro y medio minutos de filmación, cinco tomas efectuadas por Haddon¹⁵. Ya sean producciones de gran calidad, hechas por instituciones científicas, por museos, por prestigiosas compañías realizadoras de todo el mundo (o en co-producciones, como ha ocurrido históricamente con el cine etnográfico), ya sean videos hechos con las uñas y con el puro instinto, la necesidad de interpretar la realidad por medios visuales (por cuestiones tecnológicas, el sonido llegó a las imágenes mucho después, produciendo diferentes grados de adaptación, y nuevas propuestas) se hace cada vez más manifiesta, más aún cuando el pensamiento contemporáneo se interesa tanto por la cultura de los filmados, como por la cultura de quién filma (Ruby 1996). Durante estos últimos años del siglo XIX, y hasta la segunda década del siglo XX, “estos registros del comienzo [...] se realizaron dentro de un marco caracterizado por la situación colonial, donde los principales precursores de películas pertenecían lógicamente a las naciones colonizadoras.”(Jure 1998:2).

Por su parte, la antropología disputaba por su espacio en la sociedad, construyendo un tipo de autoridad propia, apoyada en las tendencias evolucionistas (como Lewis Morgan y Edward Tylor) que “propusieron al hombre como una ‘especie’ (biológica pero también social), resultado de la evolución genética, el desarrollo histórico y la selección natural [...] y así como la ciencia era la manifestación suprema del pensamiento civilizado, el cinematógrafo fue un fiel exponente de la tecnología en su estadio más evolucionado”(Ibid.:2).



Más adelante, ya durante la segunda década del siglo XX, hacen su aparición el funcionalismo británico de Malinowski, el particularismo histórico de Boas en Norteamérica, la escuela histórica cultural alemana y la sociología francesa. Aplicando un relativismo cultural, confrontan y critican el método comparativo etnocentrista de la escuela evolucionista (en todo caso estas tendencias no habían podido deshacerse del método comparativo en su quehacer). En 1922 Malinowski publica *Los argonautas del pacífico occidental*, obra capital para las ciencias sociales y en donde se exponen los lineamientos generales para una metodología de la observación participante. En el mismo año (1922), se dio a conocer el primer documental del norteamericano Robert Flaherty¹⁶, *Nanook of the North*, que presenta la batalla de Nanook, un esquimal de la bahía canadiense de Hudson, y su familia, contra las extremadamente duras condiciones de su entorno. El otro así deja de ser “inferior”, para ser “distinto”, una lejanía —además casi “extinta”— que la cámara acerca. El interés generado por esta película despertó en Hollywood un interés por las posibilidades comerciales del cine documental, llevando a cabo procedimientos en esencia incompatibles con la etnografía (Ruby 1996), como lo son puestas en escena de realidades culturalmente exóticas falseadas (casi caricaturizadas), así como la construcción de relatos que se amoldaran al formato de introducción, nudo y desenlace, típicos del cine argumental.

El documental de Flaherty fue el resultado de un prolongado trabajo de investigación (el segundo intento después de que se incendiara todo el metraje filmado en el primero) en una observación participante, y de una técnica de rodaje que contemplaba la retroalimentación o “feedback” que obtenía de los nativos. El mito cuenta que Flaherty revelaba continuamente lo que filmaba, y se lo mostraba a los esquimales, en una especie de estrategia más compartida de proceso etnográfico-filmico. Muy posiblemente, el interés de Flaherty era mantener distraídos a los nativos, así como asegurarse que no faltaran tomas por hacer (se ha criticado su reconstrucción cultural, en ocasiones muy ficticia, y su tendencia a la previa concertación de lo que sería filmado y registrado¹⁷), pero tales proyecciones durante la filmación son ya un aporte importante para lo que habría de llamarse observación participante, y que por la misma época Malinowski desarrollaba para la antropología. Ambos son dignos de lo que Vega llama primitivismo, que “emerge, más que nunca, como un discurso ficcionalizante en el contexto de una epistemología colonialista dominada por la distancia, la objetividad, la desobjetivación y la deshistorización de las culturas periféricas.” (Vega, 2000:4).



Aunque sin declararlo cine antropológico como tal, algunos directores como el soviético Eisenstein reflexionaron y teorizaron sobre las posibilidades del cine para interpretar realidades, acercándose mucho a planteamientos científicos afines a la antropología y a la psicología. Sus ideas sobre el montaje y la composición cinematográfica han influido en la realización de trabajos audiovisuales (cine y video) en todo el mundo, así como en su análisis (más aún cuando Eisenstein siempre recalcó el peso ideológico y político del cine que hacía). Brisset (1996) opone al formalismo de Eisenstein el realismo de Bazin, donde importa más la situación que el montaje, cual si fueran herederos de Méliès y Lumière, respectivamente¹⁸.

Un polaco (también soviético), Dziga Vertov, desarrolló su propia teoría del montaje (como organización del mundo visible), ampliando las dimensiones del montaje en la realización cinematográfica, rechazando toda posibilidad de puesta en escena:

- Montaje durante el período de observación (orientación inmediata)
- Montaje después del período de observación (dando una o varias direcciones)
- Montaje al momento de filmar (ojo armado - posiciones, ángulos y ajustes)
- Montaje después de filmar (organización rápida del material - ¿qué falta?)
- Evaluación de las piezas montadas (evaluar - velocidad, atacar)
- Montaje final (temas grandes expuestos a través de otros menos generales)

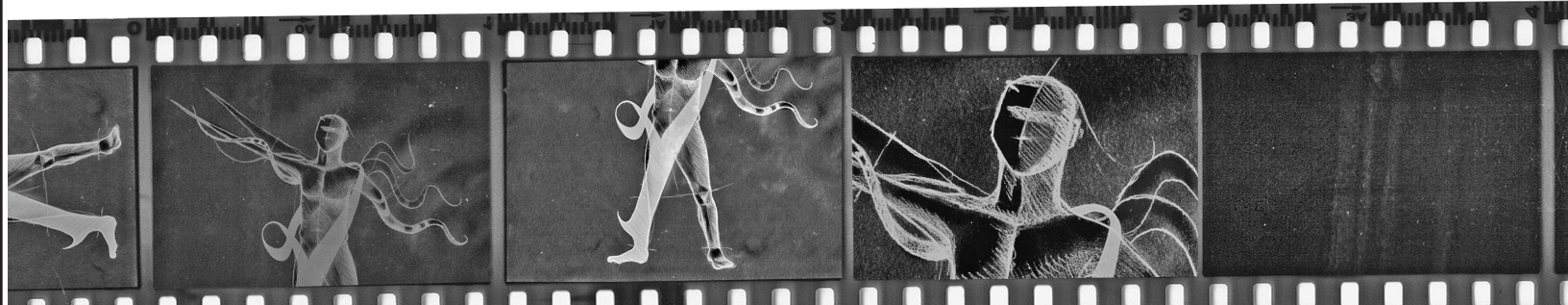
(Vertov 1973)

Igualmente, Vertov empezó a materializar sus preguntas e ideas sobre lo que vemos, en imágenes, con sus teorías y aplicaciones sobre el cine-ojo y el cine-verdad. Llegó a integrar -en la medida de lo posible- los lenguajes estético y científico, aplicando un método científico experimental al mundo visible para explicarlo. Con el cine-ojo, aquello que supone una estética de lo real, Vertov admite que no pretende demostrar la realidad pura, sino una elaboración plástica sobre la misma. El cine-ojo, extensión extracorporal del ojo humano, impone el criterio estético a sus trabajos, que pasan a denominarse *kino-pravda* (cine-verdad), en donde se captaban más bien imágenes de momentos comunes, de gente común, haciendo cosas cotidianas, pero imágenes asimismo compuestas con ingeniosos montajes, trucos y efectos visuales. La cámara, como ojo extrahumano, estalla en todas sus potencialidades para manipular las percepciones humanas del tiempo y del espacio. No se trata de ficción, diría enojado Dziga Vertov, pues el discurso de sus trabajos interpreta la realidad- en su caso, socialista.



Hay que resaltar que Vertov nunca se interesó por la etnografía como tal, ni abordó contextos culturales con códigos diferentes. Para él toda realidad era extraña, y la cámara debía ser un ojo abierto a lo desconocido, un ojo más potente y con más posibilidades que el ojo humano. Vertov parece adelantarse a los diagnósticos posmodernos de una sociedad culturalmente a la deriva, donde “el individuo moderno, si pretende aparentar ser humano, está obligado a forjar su propia síntesis entre su trabajo y su cultura” (MacCanell en Silva 1997:92), donde todo es posible. En cuanto a su obra *El hombre de la cámara* (1929), Jure considera que ésta es su última jugada táctica, una “nueva etapa en donde - sin dejar de plantear al cine como una forma de comunicación que trasciende su expresión de síntesis artística - busca, tras una determinación de tipo vanguardista, suprimir la ilusión para favorecer otro tipo de percepción más profunda. Sugiere que para ser capaces de captar intenciones y establecer deducciones, los espectadores necesitan conocer las reglas y acuerdos relacionados con los procesos de construcción del lenguaje cinematográfico. Esta propuesta de reflexividad donde vemos la película y al mismo tiempo la manera en que está siendo construida debió esperar muchos años en ser comprendida y aceptada en el campo cinematográfico, otros en ser incorporada por el antropológico y algunos más en ser continuada y enriquecida por ambos” (Jure 1998:10).

Las posibilidades que permitían observar y registrar filmicamente a otras gentes y lugares, llevaron a algunos científicos sociales como Gregory Bateson (alumno de Haddon) y Margaret Mead (alumna de Franz Boas, quien ya usaba la cámara cinematográfica como instrumento de investigación entre los Kwakiutl (Jure s.f.:14)), a utilizar el registro filmico como material importante de análisis y sustentación, de la argumentación antropológica de su trabajo conjunto en un poblado balinés (1936-1939), trabajos que expandieron las propuestas de Regnault (Ruby 1996), incluso en sus versiones editadas y elaboradas (en el caso del material fotográfico recogido—25000 fotografías-, se utilizó comparativamente en cuanto corpus de fotos tomadas antes y después de formular hipótesis en el campo). Además del producto filmico de esta experiencia (6000 metros de película filmados por Bateson, que dieron como resultado seis filmes), uno de los aspectos más positivos fue su profundo análisis teórico de la implicación de los registros audiovisuales en la etnografía. Otros intentos por abordar el estudio cinemático del movimiento del cuerpo (lo que Birdwhistell llama *kinesics* (Collier: 1986)) y el uso del espacio (lo que Hall llama *proxemics* (Collier 1986)), como comunicaciones culturalmente condicionadas, son los de Birdwhistell (1970), Hall (1959), Collier (1967), Sorenson (1976), y Alan Lomax con su Proyecto Choreometrics, que abordaba el estudio de la danza como comportamiento social. Ya en los años cincuenta se hace más latente el interés en el video etnográfico, con la creación del CIFES (Comité Internacional del Film Etnográfico y Sociológico-que institucionaliza el género), y con el lanzamiento del proyecto de la Enciclopedia Cinematográfica en el Institut für den Wissenschaftlichen Film de Gottingen.





Desde los años sesenta, se empiezan a organizar cada vez más eventos que estimulan el crecimiento del cine antropológico, tales como el Festival dei Popoli en Florencia, la Conferencia sobre antropología visual en Philadelphia, el Cinema du Reel en París, el festival Margaret Mead en Nueva York, y el Festival de Film Etnográfico del Instituto Real de Antropología en Manchester (Ruby: 1996). Numerosas publicaciones y programas curriculares en torno a la antropología visual hacen su aparición en el mundo entero. En la década de los 60, la antropología sufre transformaciones hacia un poscolonialismo:

“La producción antropológica surgida de las tierras ‘descolonizadas’ diferían radicalmente con lo que había sido el discurso tradicional antropológico. Y si el ‘colonialismo’ había sido el gran ausente en los trabajos evolucionistas y relativistas, los conceptos claves a partir de los años 60 fueron ‘dominación’, ‘dependencia’ y ‘desigualdad’. En aquel momento la teoría marxista fue adoptada por muchos de los nuevos países emergentes, a partir de la cual estructuraban su organización política y social. También el campo antropológico encontró en las teorías marxistas los mejores aportes para sus nuevas necesidades. Al poner la mirada hacia lo cercano y abordar problemáticas de su propia sociedad se produjeron entre otros, problemas de ‘competencia’ con aquellas ciencias sociales que habían estudiado tradicionalmente a quienes en ese momento comenzaban a ser objetos de estudio de la antropología. Estos conflictos entre campos, lejos estuvieron de eclipsar el enfrentamiento interno entre los sectores dominantes que luchaban por la continuidad y la reproducción, y los subalternos que buscan subvertir las condiciones imperantes. Instalar la necesidad metodológica del registro cinematográfico en el trabajo antropológico, otorgarle un lugar dentro del campo, justificarlo teórica y epistemológicamente condujo inevitablemente a que los anteriores aportes surgidos del vínculo entre cine y antropología fueran resignificados y que la relación se planteara en otros términos” (Jure 1998:16).

El otro ya no es ni “inferior”, ni “distinto”; es simplemente otro que se plantea como un “tú como yo, pero que no es yo”, como una cercanía que la cámara permite alejar y observar a la distancia. De esta manera, la producción de cine etnográfico también emerge en países como Estados Unidos, con trabajos como los de John Marshall (1958) y Robert Gardner (1964), ambos del Film Study Center de la Universidad de Harvard, y Timothy Asch del Centro para la antropología visual de la Universidad de California del sur. Estos trabajos están dirigidos a audiencias universitarias, a la enseñanza antropológica, así como al más amplio espectro —en todo caso reducido— de los espectadores de cine documental.

Posteriormente, en 1961, con *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*), Jean Rouch y el sociólogo Edgar Morin retoman las intenciones básicas de Vertov -así como la “cámara participante” de Flaherty- en su *cinema-verité*, donde una cuestión esencial radica en la capacidad de combinar el rigor científico con la fluidez del cinema (que tratan casi como un don exclusivo de pocos). El trabajo de Rouch, con la cámara al hombro, potenció el desarrollo de la cámara portátil (Eclair Cammeflese) y el sonido sincrónico en el cine etnográfico —ya desde 1951. Esta experiencia llevó a Rouch a redefinir sus trabajos, resultando una total transformación con *Yo un negro* (1957), en la que, según Barnow, una rara vez advierte la presencia de un director, y donde los personajes aparecen como ellos mismos (Barnow 1996).

Para algunos investigadores es Rouch quien desarrolla las posibilidades estilísticas y metodológicas del documental, con base en la participación y observación (Ruby 1996), pues Rouch era consciente que la cámara no iba a pasar desapercibida, pero que asimismo esta especie de intromisión provoca un cine-trance en que los sujetos revelan su cultura. El contacto mismo se plasma sobre el celuloide, produciendo textos considerados surrealistas (Marcus 1991, Roberts 1995, y Taussig 1993).

Estos intentos por llevar a cabo la realización cinematográfica en conjunto, inspiró propuestas como el proyecto del patrimonio filmico nativo de Alaska, entre otros (Collier: 1986). Con *Crónica de un verano*, en donde la metodología de realización contempla una retroalimentación, se puede hablar del inicio de lo que Claudine de France llamó metodología de la observación diferida, que, a pesar de todas sus variaciones, no es sólo una manera diferente de realizar un film. Implica una manera distinta de comprometerse éticamente con las personas filmadas y por sobre todo, plantea una ruptura con relación a la noción misma de objetividad (y claro está, de verdad) (Jure 1998:20).

“El llamado “cine observacional” de mediados de los setenta [coincidiendo con procesos de descolonización] constituía un esfuerzo a favor del descriptivismo fenomenológico en oposición a lo que se contemplaba como autoritarismo y afán interpretativo de todos aquellos que producían documentales diegéticos en los que se explicaban las imágenes y se elaboraba una visión subjetiva e irreflexiva sobre la cultura otra. Sin embargo, cada vez más la antropología se hace consciente, por un lado, de la mirada de los sujetos filmados y, por otro, de la mirada de la audiencia. La devolución de la mirada evidencia lo oculto: el hecho de la filmación, la coetaneidad de las miradas, la coexistencia espacio-temporal de los cuerpos, el cuestionamiento del rol por parte de unos sujetos que habían de limitarse a actuar desde una posición a-subjetiva y desde la negación de la autonomía interpretativa. También la percepción de la mirada por parte de la audiencia pone de relieve una serie de cuestiones, entre otras, la intención de la autora del texto fílmico de agradar o dar placer a los receptores de dichos textos, de interaccionar con su audiencia, así como su disposición a ganar autoridad mediante la utilización de los códigos de la disciplina desde la que habla.” (Vega 2000:7).

Las posibilidades etnográficas han aumentado, teniendo en cuenta que ahora la cámara permite a otros observar y registrar; lo común era el video hecho de afuera hacia adentro; ahora también sucede a la inversa, con propuestas más participantes y dialógicas. La cámara se comparte como herramienta de comunicación, el observador es explícitamente observado y capturado; el observado puede observar, conocer y hasta grabar a otros, que han sido observados por el antropólogo. Así lo han propuesto, entre otros, Eric Michaels -con su televisión aborígen (*aboriginal television*) en Australia (país en donde se ha dado un importante desarrollo de la antropología visual), Timothy Asch con los yanomamis, Vincent Carelli con los uaiapí de la amazonía brasilera y su proyecto *Video en las aldeas*, Ron Lundstrom en Japón, el ya mencionado Alaska Native Heritage Project, y más recientemente Terence Turner en Brasil, entre otros¹⁹; el observado también puede mostrar lo que quiera en este mismo lenguaje audiovisual que trae el antropólogo, y sus interpretaciones son comparadas con producciones fílmicas e interpretaciones diferentes (no solo en video, también en papel), como ya lo proponían Sol Worth (más realizador cinematográfico que antropólogo) y John Adair (a la inversa), quienes enseñaron indirectamente (sin proponer temáticas ni técnicas específicas) a una comunidad Navajo a hacer sus propios filmes en 16 mm, generando un flujo visual que fue analizado semióticamente.

Los filmes se mostraron a la comunidad, a la vez que los investigadores hicieron sus propias interpretaciones (escritas y cinematográficas) sobre las representaciones de los Navajo, y compararon todo esto. Worth y Adair también llevaron a cabo comparaciones con filmes hechos bajo dinámicas similares por adolescentes negros de Philadelphia. Posteriormente, Worth desarrolló un importante cuerpo teórico, en pos de una antropología de la comunicación visual, aspecto que se desarrollará más adelante.

Además del caso ya mencionado en Brasil, a finales del siglo XX era poca la información sobre cine y video antropológico en Suramérica; para Colombes (1991) ha habido cierto desarrollo sobre todo en México, Brasil (Glauber Rocha y el Cinema Novo), Bolivia y Argentina. En este último país destaca la figura de Jorge Prelorán, quien cree en la convivencia previa a la filmación para tener una visión desde adentro; para él resulta inútil y facilista la intención de documentar la superestructura de una cultura casi sin conocer a sus protagonistas, salvo de manera superficial y estereotipada. Sus trabajos son crónicas sociales, centradas en vidas particulares.



Al grabar conversaciones de la gente, llegó a “captar directamente los aspectos esenciales de cada personaje, lo que montó con imágenes de la misma gente” (Feldman 1990:89). En Bolivia, el trabajo de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau ha permitido producir reflexiones sobre un cine político y social en América Latina, con valiosos aportes para las cuestiones antropológicas que esto implicaría, un cine colectivo, sin autorías individualizadas, un cine “desoccidentalizado” (Sanjinés 1979).



En Colombia es posible hablar de cine y video antropológico también desde principios de siglo (aún la información y la investigación en este sentido es bastante precaria), sobre todo por parte de realizadores extranjeros (como ocurre en general con la antropología colombiana, producto de expediciones y exilios), como Preuss y Grünberg, entre otros. Para Valverde (1978), el cine colombiano puede comprenderse en alguna medida a partir de la distinción entre un cine “marginal” y un cine de “sobrepeso”, que fue la promoción estatal del cine con la financiación de cortometrajes, para ser proyectados, como abrebocas, en las funciones de cine comercial de Hollywood; se llama de sobrepeso, pues la idea consistió en incrementar un poco el costo de las entradas a los teatros para financiar estas realizaciones. Se critica que este tipo de cine se convirtió en una mediocridad autocensurada, donde se hacía cine por hacerlo, sin realmente tener nada que decir (Valverde: 1978). El supuesto cine marginal -llamado así realmente por quienes no lo hacen y pretenden marginarlo- es un cine por lo general documental, de tipo político, en ocasiones militante, fuertemente influenciado por las corrientes que pretenden consolidar un tercer cine (de los países tercermundistas). Este cine marginal, militante y radical, estaría representado por obras como “Camilo Torres” (Diego León Giraldo), “Oiga vea” (Carlos Mayolo y Luis Ospina) y “Chircales” (Marta Rodríguez y Jorge Silva).

Sin extendernos mucho, quisiéramos recalcar que tan sólo hasta las décadas de los setentas y ochentas apareció un grupo importante de realizadores colombianos que si bien no se centraron en la realización de videos etnográficos y antropológicos, sí produjeron realizaciones que dirigen el lente hacia objetos de estudio antropológicos –siendo algunos de ellos antropólogos (Manuel José Guzmán, Iván Zagarra, Carlos Bernal, Alexander Cifuentes, Gabriela Samper, Roberto Triana, Alfredo Molano, Nina Sánchez de Friedemann, Jaime Arocha, Silvio Aristizábal, Alicia Dussan de Reichel, Pablo Mora, Gustavo Mejía, Carlos Enrique Osorio, Mauricio Pardo, María Eugenia Romero, Benjamín Yepes, Luz Marina Suaza, Gloria Triana, Víctor Gaviria, entre muchos otros), así como algunos extranjeros más (como Ronald Duncan y Brian Moser). Un semillero de realizaciones etnográficas y antropológicas puede verse en el intento por consolidar un *tercer cine* (del Tercer mundo), con el énfasis en trabajos documentales, generando un cine político, en ocasiones militante. Los videastas aquí incluidos son en su mayoría de una línea menos independiente, comprometida con la infraestructura de producción de videos para la televisión²⁰.

Nos parece importante resaltar la labor especial y muy particular de Jorge Silva y Marta Rodríguez, no sólo por su larga trayectoria (a pesar de la muerte de Jorge, Marta ha seguido trabajando con medios audiovisuales), su presencia como propuesta alternativa al cine de sobrepeso, al documental institucional y comercial, sino porque en sus trabajos se han explorado tanto propuestas de investigación social, como de expresión cinematográfica.

Por último, quisiéramos incluir en este apartado un cuadro planteado por Ribeiro (1998), que aporta lo que podría ser una de las primeras teorías de antropología visual, en cuanto a la concepción que se hace del montaje. El autor pone frente a frente el proceso de montaje como lo planteaba Vertov (y al que ya nos hemos referido) con el proceso regular o general de investigación antropológica. De esta manera puede entenderse un poco más el por qué en un comienzo nos referimos a este texto como un montaje.

Teoria da Montagem de Vertov	Itinerario de pesquisa em Antropología
1. Montagem durante da observação Orientação do olho desarmado para qualquer lugar ou momento	1ª Fase Escolha do tema e definição das unidades de análise
2. Montagem depois da observação Organização mental do que foi visto em função das características futuras.	2ª Fase Relação com a primeira observação. Formulação de hipóteses tendo em conta a realidade que nos vai permitir a verificação
3. Montagem durante a rodagem Orientação do olho armado com a camara para o lugar analisado em 1. Adaptação da rodagem as condições da situação que possam ter sido alteradas entre o momento de observação inicial o momento da rodagem.	3ª Fase Concretização do trabalho de terreno Adaptação do dispositivo de observação
4. Montagem depois da rodagem (pos produção) Primeria organização (grosso modo) do que foi filmado em função das características futuras Procura de fragmentos que faltam na montagem (retorno ao terreno)	4ª fase Retorno ao terreno, Classificação dos dados, Ajustamento das hipóteses iniciais em relação aos dados, Primeira avaliação da relação das hipóteses com o que aconteceu, Avaliação e procura no terreno do que ainda falta e se considera necesario.
5. Golpe de vista — procura dos fragmentos indispensáveis à montagem Orientação instantânea para qualquer meio visual para captar as imagens de ligação necessárias, Excepcional atenção, Regra de ouro: golpe de vista (intuição), velocidade, precisão, Procura dos planos de corte e de estabelecimento de ligações.	5ª fase Organização dos elementos e sequências de elementos de modo a desenvolver um discurso organizado. Para que os elementos e sequências possam funcionar entre si é necessário determinar um certo número de relações entre os diferentes momentos e lugares de pesquisa. Relacionar os elementos, as articulações e integrar o que não foi previsto no plano inicial.
6. Montagem final Pôr em evidência pormenores, temas (núcleos) fechados situando-os no mesmo plano que os grandes. Reorganização de todos os materiais na melhor sucessão. Acentuar a linha principal do filme, o centro do filme Reagrupar situações da mesma natureza, cálculo métrico (ritmo) do reagrupamento da montagem.	6ª fase Construção geral do sentido principal. Colocar à volta do sentido principal, toda a série de temas secundários que poderão permitir toda uma série de pesquisas derivadas. Organização e hierarquização do tema de pesquisa. Elaboração da síntese Apresentação final

1.4 La Etnografía Visual

¿Qué puede ser video etnográfico? Ya en el breve balance histórico sobre las relaciones del cine con la antropología, vemos cómo no se puede hablar de un nivel estilístico diferenciable, o de un campo disciplinario. Al igual que ocurre con las fotos, podemos intentar delimitarlo, pero lo fundamental es considerar sus aplicaciones antropológicas.

Flaherty, además de su forma embrionaria de observación participante, nos presenta con *Nanook* otra reflexión, como así lo percibe Vega:

“Ni *Nanook* era *Nanook*, ni Flaherty captaba imágenes reales sino situaciones expresamente creadas para sus películas. Pero, lo que es más importante, en la actualidad podemos decir que la observación de la realidad en el cine etnográfico está sujeta a procedimientos empleados en los géneros de ficción. En primer lugar, hay que advertir que la cámara no capta al nativo sino la imagen de éste, lo tangible, aquello que se deja ver. Y esto depende, en buena medida, de la relación entre observador y observado. En segundo lugar, el documental sonoro, ha puesto de manifiesto la cualidad significativa de la imagen y la de la interrelación entre ésta y la palabra. La palabra interpreta, aclara y organiza secuencias que no siempre son lo que parecen. La reproducción realista no exime de una puesta en escena, de la elección de un punto de vista y de una composición narrativa dependiente, entre otras cosas, de la demanda de agrandar de un tipo de espectáculo en el que también cuenta la perspectiva de la audiencia aunque ésta la compongan un grupo de científicos.” (Vega 2000:4)

Con la institucionalización del cine etnográfico con la aparición del CIFES, se da pie a que se lleven a cabo diversos intentos por clasificar y sistematizar la producción audiovisual etnográfica, como en el archivo de film antropológico de Gottingen (1952) y especializados como la colección del Choreometrics Project de Alan Lomax. Para estos archivos, el criterio de lo que es el cine etnográfico es, “*ante todo, un cine del cuerpo que se fija en la anatomía y los gestos de los indígenas así como en el cuerpo del territorio que habitan*” (Vega 2000:5).

Igualmente, se han llevado a cabo intentos por elaborar un documento que exponga el estado del arte, como lo han hecho Michaelis (1955) Spannaus (1961), Mead (1963) y de Brigard (1975). La preocupación por apuntalar teóricamente el cine etnográfico como categoría, a su vez construcción de subcategorías igualmente sedientas de teorización, ha seguido presente en el ámbito académico de la antropología, como lo demuestran los intentos de Griaule (1957), André Leroi-Gourhan (1948) y E. Richard Sorenson (1966) (Ruby:1996). Mientras que para algunos académicos como Heider, todo video es etnográfico²¹, otros, como Ruby, pretenden restringir el término a los videos producidos por, o en asociación con antropólogos (Ruby 1996). Para Sol Worth las definiciones del video etnográfico son tautológicas ya que ningún video puede llamarse etnográfico en, y por sí mismo; mucho depende del uso que se le dé al documento audiovisual, al margen de las intenciones iniciales de su realizador (sin en todo caso dejar de considerar dicha intencionalidad como factor adicional al proceso). De tal manera, en un momento dado todo video es etnográfico, de acuerdo a su utilización específica.

Para una etnografía de la comunicación, el video antropológico o etnográfico no puede definirse por sí mismo. Depende del modo de análisis de dicho video (Worth 1981).

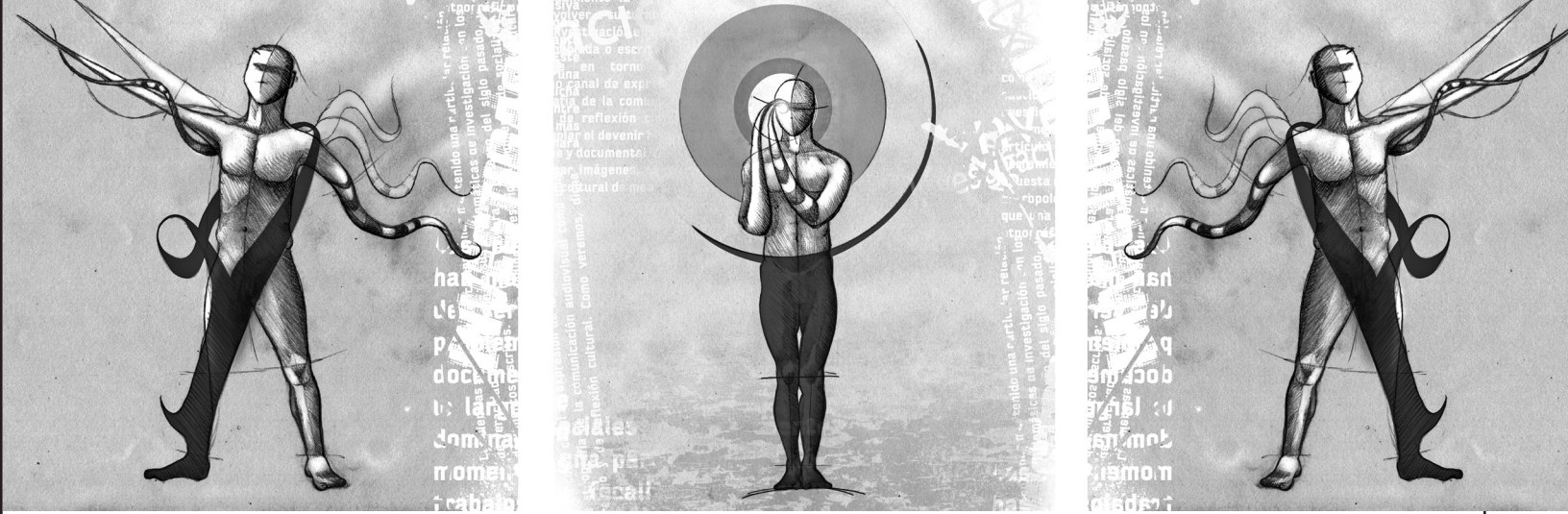
Antes de partir hacia alguna dirección, es necesario hacer un cuestionamiento en cuanto a la posible confusión de propósitos: *“la producción de las imágenes por parte de la Antropología Visual aparece indisolublemente identificada con una producción para ser vista públicamente, lo que sería lo mismo que decir que su valor como material interno de trabajo en cuanto construcción del conocimiento es casi nulo. Su valor sólo aparece ligado a la conclusión, y en cierta forma al espectáculo.”*(Moreyra y González 2001:62). El cine no es necesariamente una forma masiva de comunicación, y más específicamente aún, el cine antropológico adquiere una importancia vital como creador de lazos de comunicación e identificación, reforzando la evidencia de fronteras culturales. (Friedemann 1976). Por esto, es fundamental tener en cuenta no sólo un “¿qué se dice?”, sino además un “¿a quién?” a la hora de intentar clasificar una muestra de videos (Feldman 1990).

Para Burnett (1990) significar no es lo mismo que comunicar. Su propuesta para evitar los abismos a los que puede llevar el uso del video con comunidades diferentes (e incluso dentro de la misma comunidad del antropólogo), y la potencial distracción con el documento visual como resultado (subestimando las relaciones de intercambio y de negociación con el otro), es la de tener en cuenta las diferentes expectativas que generan la posibilidad de comunicación (no sólo entre las partes sino hacia afuera, con el documento audiovisual). De tal manera, se podría entonces decir que en este caso el carácter etnográfico de un video es, además de una cuestión formal y técnica –el video como forma de observar y describir-, aspecto central del mensaje que se quiere comunicar, un texto audiovisual abordado desde el análisis de la economía de las convenciones comunicativas.

Para Jay Ruby resulta supremamente difícil delimitar el género del video etnográfico, y más aún, piensa que lo que hasta ahora se ha intentado delimitar constituye un impedimento para el desarrollo del “verdadero” cine antropológico (Ruby 1998).

El autor llega a proponer como alternativa un género más particular que denomina *“film con intenciones antropológicas”*. El problema de lo “etnográfico”, en cuanto a que puede abarcar todo tipo de videos, lo lleva a plantear que el término debería confinarse a los trabajos en que el realizador -con una formación etnográfica- pretende producir una etnografía, emplea técnicas etnográficas en el campo, y además busca la validación de su trabajo como etnografía ante la comunidad competente (antropológica). Este criterio limitaría bastante el espectro, pero parece ser fundamental -sobre todo en perspectiva hacia el futuro- como parámetro para futuras investigaciones; aunque todas las etnografías son estudios culturales, no todos los estudios culturales son etnografías. Para el caso particular de esta investigación, los criterios propuestos resultan apropiados, teniendo en cuenta que el material audiovisual (tanto el que se realiza durante la investigación, como el que se utiliza como apoyo para la misma) está siendo sometido -como trabajo etnográfico- al análisis de las instancias pertinentes (por un lado el investigador, por el otro la misma comunidad), y además por la comunidad académica que sigue y evalúa la investigación.

El objetivo más general del video etnográfico no tiene por qué ser diferente al objetivo más general del escrito etnográfico: contribuir a un discurso antropológico sobre la cultura. Ruby lleva este paralelismo, tan conveniente para el debate, a otros aspectos; menciona que si el video etnográfico se da como producto final de una investigación, este por lo general se dirigirá a un pequeño grupo de especialistas, sin pretensiones comerciales (que, de existir, inhibirían una exploración tanto formal como esencial). ¿Si el antropólogo no vive de los libros que escribe, por qué sí lo haría de sus videos? Y la pregunta estalla cuando la planteamos aquí, en nuestro país, ¿Cómo puede vivir la antropología –y los antropólogos- en medio de una guerra tan compleja y polarizada? Como marco metodológico de la investigación, se propone una etnografía de la comunicación, donde el video no es sólo herramienta de apoyo para la divulgación de la investigación, sino además herramienta de la misma.



Notas

¹ Antropólogo, Universidad Nacional de Colombia. Miembro del Grupo de Antropología Visual Kino-Pravda. Magíster en Antropología Social, Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil.

² Profesor del Programa de Antropología Universidad ICESI – Investigador del CIES (Estudios Interdisciplinarios Jurídicos, Sociales y Humanistas de la Universidad Icesi). Miembro del Colectivo de Comunicación Popular LaDirekta (<http://ladirekta.org>); y del Centro de Pensamiento RaizAl. Candidato a Doctor en Sociología Universidad Paris III.

³ En el marco de esta propuesta es fundamental tener en cuenta la distinción entre observaciones intraculturales (un nosotros) y observaciones extraculturales (*otro* ante -y entre- nosotros), ambas posibles a través del ejercicio etnográfico, ambas plasmadas en la función traductora del film -como más adelante se verá-, hecha en el lenguaje cultural de la persona que lo realiza. “Cuando las ideas sólo pueden ser dichas en un lenguaje exclusivamente *intracultural* -como el arte o el mito-, ¿qué posición debe adoptar el etnógrafo para traducir? [...] El antropólogo debe ser, ante todo, un sujeto de *su* cultura. Debe conocer suficientemente bien *su* lenguaje, como para saber traducir adecuadamente lo que capta de lo que el otro le muestra. Ante todo, la etnografía es una ciencia del encuentro: todo nuevo conocimiento es un elemento a traducir.” (Páramo:s.f., 8)

⁴ Nichols plantea cuatro modalidades de documental, entendidas como una interacción de reglas, donde las formas alternativas de práctica aparecen y se replantean: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

⁵ “Civilizar” como discurso, “salvajizar” como práctica (Figuerola 1998). Este tipo de análisis del texto etnográfico ofrece ejemplos de cómo desde la antropología se pueden encontrar herramientas que sirvan para un análisis de textos etnográficos audiovisuales, es decir, videos etnográficos.

⁶ Uno de los ejercicios más exitosos en este sentido sería la película “Crónica de un verano” de Edgar Morin y Jean Rouch (1961).

⁷ Esta situación es patente en la película de Morin & Rouch; así como en “Fusiles de Madera”, película e investigación que adelantamos en torno a los procesos simbólicos de inserción rural en la guerrilla colombiana. Cárdenas & Duarte (2002).

⁸ Collier (1986) hace referencia a la antropología visual, como una disciplina que va dirigida tanto a la investigación, como a la formación antropológica.

⁹ Las tres áreas han sido tomadas de Ruby (1989).

¹⁰ Mientras que el cine, por los elevados costos que implica y la complicación que conlleva los equipos que requiere (de sonido, iluminación, etc.), no es utilizado en mayor medida en las ciencias sociales como herramienta de investigación, el video, con su accesibilidad económica y técnica, se ha difundido en diversos campos de las ciencias sociales. Aquí no es nuestro interés profundizar en esta diferenciación, por lo que hablaremos indiscriminadamente de ambos formatos audiovisuales, cuando se hable de video.

¹¹ Sin mencionar la fundamental utilidad que la fotografía presta a las disciplinas arqueológicas, aunque por lo general a un nivel más técnico u operativo, que analítico.

¹² El estudio de imágenes en movimiento de Muybridge fue inicialmente motivado por una apuesta, acerca de si en algún momento de su galope, el caballo tiene las cuatro patas en el aire (Worth 1981).

¹³ Jure plantea muchos otros “orígenes”, pero también plantea la poca relevancia de lo anecdótico de éstos. De esta manera, prefiere hablar de “comienzos”.

¹⁴ Para este breve resumen de la historia del film etnográfico, se utilizaron los textos de Collier (1967), Ruby. (1996), el artículo de De Brigard (1995), el artículo de Jure (s.f.) y el prólogo de Colombres (1991).

¹⁵ Esto animó a muchos otros a llevar cámaras de cine o fotográficas, a sus investigaciones de campo –Walter B. Spencer y Gillen en Australia central, Rodolf Pöch en Nueva Guinea, William Van Valin en Alaska, Luiz Thornaz Reis en el Mato grosso, Joseph Dixon con los Crow, F.W: Hodge y Martha Jonson en el pacífico sur, entre otros. (Jure 1998)

¹⁶ El género documental sería denominado formalmente como tal unos años después, y aún hoy plantea profundas dificultades para diferenciarlo del llamado video antropológico, video etnográfico, o incluso del cine de ficción. Algunos autores incluso destacan la complejidad a la que puede llevar la gran amplitud del espectro de posibilidades temáticas y estructurales del documental (Feldman 1990). Fue el sociólogo escocés John Grierson, figura fundamental en el desarrollo del documental británico, quien por primera vez utilizó el término en 1926, para nombrar *toda elaboración creativa de la realidad [separándola] de las simples descripciones de viaje, los noticieros y filmes de actualidades*. En este texto no se hará más referencias específicas a “documentalistas”; tan sólo se resaltará que sus iniciativas por lo general aportaron al desarrollo de un cine más comprometido socialmente, más allá de un “cine para hacer la digestión” (Barnow, 1996). Grierson, fundador de la escuela documentalista inglesa, se consideraba un propagandista de la clase obrera particularmente en Inglaterra, de la misma manera como puede considerarse a Leni Riefenstahl como propagandista del régimen nazi, o a Roman Klarmen y Joris Ivens como “integrantes de las Brigadas Internacionales para contar ‘la otra’ visión de la guerra civil [española]” (Jure s.f.:12)

¹⁷ Feldman (1990), por ejemplo, se refiere a las ventajas del cine o video etnográfico, puesto que permite las repeticiones y preparación de las escenas. La puesta en escena siempre fue criticada de manera abierta por corrientes más políticas, como la del cine-verdad de Dziga Vertov.

¹⁸ Para la mayoría de historiadores del cine —entre ellos Barnow (1996)— desde sus inicios a fines del siglo XIX, son Lumière y Méliès quienes bifurcan su desarrollo en lo que en adelante serán el cine documental y el cine argumental, respectivamente.

¹⁹ Existen actualmente redes de video indígena, donde las comunidades realizan e intercambian videos etnográficos, conociéndose así unos a otros (en Colombia existe un grupo de investigadores vinculado a estas redes de video, a través de la asociación latinoamericana de documentalistas —Alados—).

²⁰ La información aquí expuesta de manera indiscriminada ha sido obtenida a través del *Catálogo Bibliográfico* (1990), del artículo de Laurens (s.f.), en una conversación informal con Roberto Pineda, y de la introducción de libros de Valverde (1978). Este último autor considera que en Colombia existe una crítica formalista, que olvida que “tanto el montaje como los movimientos de cámara corresponden a una idea filmica, que tiene un valor y un signo dentro de la estructura orgánica del film” (Valverde 1978:45), es decir, que olvida la realidad del film como tal.

²¹ Para Heider el video etnográfico, como documento cultural filmico sobre “otros”, era categorizable y jerarquizable en cuanto a su objetividad y veracidad, de acuerdo a un determinado número de reglas y de “distorsiones” (a menor número de “distorsiones”, más “real”) (Jure s.f.).

Referencias

- Acosta, Luisa Fernanda. (1998). *El cine colombiano sobre la violencia. 1946-1958*. Tesis de grado en Comunicación social, Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Barnouw, Eric. (1996). *El documental, historia y estilos*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Barsam, Richard Meran. 1973. *Nonfiction film, a critical history*. New York: E.P. Dutton & Co. Inc.
- Berger, John. (1974). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gili, S.A.
- Bettetini, Gianfranco. (1984). *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación filmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.
- Brisset, Demetrio E. (1996). *Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación*. Málaga: Universidad de Málaga.
- British association for the advancement of science (ed.) (1929) (1874). *Notes and Queries on Anthropology*. London: The Royal Anthropological Institute.
- Burnett, Ron. *The eyes don't have it: video images and ethnography*. Artículo de Internet conseguido en el homepage de Visual Anthropology Review (VAR).
- Clifford, James. (1991). “Sobre la autoridad etnográfica” en Reynoso Carlos (comp.). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. México: Gedisa
- Collier, John Jr. y Malcolm Collier. (1986) (1967). *Visual anthropology. Photography as a research method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Colombes, Adolfo. 1991. *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- De Brigard, Emile. “Historia del cine etnográfico” en Ardevol, E. y Pérez Tolom, L. (comp.). (1995). *Imagen y cultura, perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación de Granada.
- Ferro Marc. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Ferro Marc. (1987). *Histoire et non-histoire, sous leur forme savante, romanesque ou cinématographique*, en las VI Jornades d'Història i Cinema de la Universidad de Barcelona. Barcelona: Facultat de Geografia i Història.

- Friedemann de S. Nina. (1976). "Cine documento. Una herramienta para investigación y comunicación social. En *Revista Colombiana de Antropología* Vol XX. Bogotá, ICAN.
- Geertz, Clifford. 1997 (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Getino, Octavio. (1988). *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. Buenos Aires: Editorial Legasa.
- _____ (1996). *La tercera mirada: panorama del audiovisual latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- González, Fernán. (1998). "La violencia política y las dificultades de la construcción de lo público en Colombia: una mirada de larga duración" en Arocha, Jaime, Fernando Cubides y Myriam Jimeno, comps. *Las violencias inclusión creciente*. Bogotá: Universidad Nacional, Centro de Estudios Sociales.
- Hall, Edward T. 1969 (1966). *The hidden dimension*. New York: Anchor Books.
- Hall, Stuart. (1964). *The popular arts: a critical guide to the mass media* / By Stuart Hall and Paddy Whannel. Boston: Beacon Press.
- Jure, Cristian. (1998). *La construcción de la alteridad a través de las imágenes*. Buenos Aires: Comisión de investigaciones científicas.
- Ponencia presentada al primer Congreso virtual de antropología y arqueología. En el homepage de Noticias de Antropología y Arqueología (NAyA).
- Laurens, Mauricio. (1984). Géneros y esquemas del documental en Colombia (1970-1983) en *Arte en Colombia* No. 24.
- Malinowski, Bronislaw. 1986 (1922). *Argonautas del pacífico occidental*. Barcelona: Editorial Península.
- Marcus, George E. y Cushman, Dick E. (1991). "Las etnografías como textos" en Reynoso Carlos (comp.). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. México: Gedisa.
- Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones Gili, S.A.
- Metz, Christian. (comp.) 1972 (1970). *Análisis de las imágenes*. Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Moreyra, Elida y Jose C. González. (2001). *Antropología visual*. Artículo de Internet conseguido en el homepage de Noticias de Antropología y Arqueología (NAyA).
- Moreyra, Elida. (2001). *Focalización y punto de vista en antropología visual*. Artículo de Internet conseguido en el homepage de Noticias de Antropología y Arqueología (NAyA).
- Morin, Edgar. (1961). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.
- Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Piados.
- Pierce Charles S. (1988). *El hombre un signo*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Ramos, Rita Alcida. "Sobre la utilidad social del conocimiento antropológico". en *Antropológicas*.
- Ribeiro, José. (1998). *Construção do discurso audiovisual em Antropologia sobre a reconstrução de um ritual cabo-verdiano na Área Metropolitana de Lisboa*. Ponencia en el Primer congreso virtual de Antropología y Arqueología, en <http://www.naya.org.ar/congreso>.
- Roberts, Martin. (1995). *The self in the other. Ethnographic film, surrealism, politics*. MIT. Artículo de Internet conseguido en el homepage - de Visual Anthropology Review (VAR).
- Rosaldo, Renato. (1989). *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. México: Editorial Grijalbo.
- Rosenstone, Robert A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Rouch, Jean. (1979). "La cámara y los hombres" en *Pour une anthropologie visuelle*. Trad. María Lucía Castrillón. París: Cahiers de l'homme.
- Ruby, Jay. (1998). *The death of ethnographic film*. Recuperado de <http://www.temple.edu/anthro/vis.html>.
- _____ (1980). "Exposing yourself: reflexivity, anthropology and film" en *Semiótica*, No. 30-1/2. pp.153-179.
- _____ "The teaching of visual anthropology" en Chiozzi, Paulo. *The teaching of visual anthropology*. Firenze: Editrice Il Sedicensimo. <http://www.temple.edu/anthro/vis.html>.
- _____ "Visual Anthropology" en David Levinson y Melvin Ember (eds.), *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. New York: - Henry Holtand Company, Vol.4: pp.1345-1351.
- Sanjinés, Jorge y grupo Ukamau. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI Editores.
- Santos, Guillermo. (1994). *La construcción del otro. Imaginarios en la fotografía etnográfica*. Bogotá: Tesis de Grado en Antropología, Universidad Nacional de Colombia.
- Solanas, Fernando E. 1979 (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Bogotá: Siglo XXI Editores.
- Taussig, Michael. (1993). *Mimesis and alterity. A particular history of the senses*. New York: Routledge.
- Valverde, Umberto. (1978). *Reportaje crítico al cine colombiano*. Bogotá: Editorial Toronuevo Ltda.
- Vega Solís, Cristina. (2000). *Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico* en *Gazeta de Antropología*, No.16, Texto 1607.
- Vertov, Dziga. (1973). *Cine-Ojo*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Worth, Sol. (1978). *Man is not a bird* en *Semiótica* 23: 1/2, pp. 5-28 Recuperado de <http://www.temple.edu/anthro/vis.html>
- Worth, Sol. (1981). *Studying visual communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Recuperado de <http://www.temple.edu/anthro/vis.html>.
- Worth, Sol. (1977). *Toward an ethnographic semiotic. Introducción a la conferencia Utilización de la etnología en el cine-utilización del cine en la etnología*. París: UNESCO. Recuperado de <http://www.temple.edu/anthro/vis.html>