

**Límites y posibilidades de la práctica del cine
etnográfico desde la antropología visual**

Sergio Úbeda Álvarez
Universidad de Granada

Límites y posibilidades de la práctica del cine etnográfico desde la antropología visual

Limits and possibilities of the practice of ethnographic film from Visual Anthropology

Sergio Úbeda Álvarez

Universidad de Granada

sergioubedalvarez@hotmail.com

Recibido: 7 de octubre de 2015

Aceptado: 22 de abril de 2016

Resumen

El siguiente artículo repasa la historia de la antropología visual desde la práctica de su herramienta más reclamada: el cine. Cine y antropología son proyectos que se desarrollan durante el siglo XX, del modernismo al postmodernismo, confluyendo en algunas ocasiones y distanciándose en muchas otras. Este artículo revisa las posibilidades epistemológicas que ha permitido el medio visual, en concreto el cine, y el tipo de utilidad que pueden aportar en el futuro las técnicas audiovisuales para la antropología.

Palabras clave: Antropología audiovisual; Cine etnográfico; Modos de representación; Ciencia; Arte; Narración

Abstract

The following article is a review of the history of visual anthropology from the practice of their most demanded tool: the cinema. Cinema and anthropology are projects being developed in the twentieth century, from modernism to postmodernism, some times converging and distancing in many others. The epistemological possibilities that visual media and films has allowed in the past and may have in the future for anthropology are reviewed in this article.

Keywords: Audiovisual Anthropology; Ethnographic film; Modes of representation; Science; Art; Narration

Para citar este artículo: Úbeda Álvarez, Sergio (2016). Límites y posibilidades de la práctica del cine etnográfico desde la antropología visual. *Revista de Humanidades*, n. 28, p. 197-216, ISSN 1130-5029 (ISSN-e 2340-8995).

SUMARIO: 1. Antropología y antropología visual. *Ser o no ser*. 2. Antropología visual y cine etnográfico. *La bestia y la bella*. 3. Etnografía y cine documental. *Extraño en el paraíso*. 4. Narración etnográfica y productos audiovisuales. *Texto, mentiras y cintas de vídeo*. 5. El futuro del cine etnográfico. *El imperio de los sentidos*. 6. Bibliografía.

1. ANTROPOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA VISUAL. SER O NO SER

En 1975 la aparición del libro *Principles of Visual Anthropology*¹, publicado por Paul Hockings, supuso la apertura formal de un nuevo campo de estudio académico. Como advirtió en su famoso artículo Margaret Mead, no ha sido fácil introducir la imagen en una disciplina de palabras. La antropología, tal y como se terminó estableciendo en el siglo XX, es la ciencia que trata de explicar y comprender algo tan abstracto, maleable, dinámico y diverso como las culturas. Es lógico pensar que dar cuenta de algo tan impreciso y complejo como la *cultura* es una tarea que parece apta sólo para las palabras. Sin embargo, existe cierta dimensión de la cultura, expresada con formas tangibles y materiales, a cuya comprensión se puede acceder desde la antropología, por ejemplo con el estudio del orden simbólico. El registro de esas formas materiales de la cultura, posible desde que se desarrollaron y popularizaron la fotografía y el cine, siempre resultó un recurso técnico muy conveniente para la etnografía como etapa previa de recopilación de datos para la antropología.

El invento del cine como arte es coetáneo al surgimiento de la antropología como ciencia. El cinematógrafo de los hermanos Lumière se presentó en 1895 cuando la fotografía aún era usada como dato antropométrico en la antropología colonial decimonónica y Emilie Durkheim inauguraba el discurso científico de las ciencias sociales. Anna Grimshaw (2001) sugiere que, en ese momento, se da un intercambio de paradigmas conceptuales entre el proyecto artístico modernista, junto con su forma de conceptualizar la imagen, y el propio de la antropología en su manera de entender las culturas. La inclusión del punto de vista del artista y la subjetividad explícita en las obras de arte de las nuevas vanguardias, rompían también con el supuesto *realismo ontológico* que se había asociado a la fotografía, afectando, por tanto, a su fiabilidad como dato. Como es evidente, los discursos del arte y de la ciencia acentúan su distancia al tiempo que se descubre que las técnicas de captura de imagen, además de copia fiel, también distorsionan la *realidad*. Durante su trayecto a lo largo del siglo XX, la antropología, más científica y metodológica desde Malinowski, incidió cada vez más en el uso de modelos teóricos explicativos, como el funcionalismo o el estructuralismo, al tiempo que se alejaba, con recelo, del uso de las imágenes y su análisis. Las posiciones científicas que conformaron la ortodoxia de la antropología a partir de la I Guerra Mundial desconfiaban del

1 Parte de los escritos que componen este libro fueron redactados para la *International Conference on Visual Anthropology* celebrada en 1973 en la *University of Illinois*, Chicago, momento clave en la consolidación de la disciplina. *Principles of Visual Anthropology* se reeditó en 2003.

aspecto subjetivo que pudiera desprenderse del uso de las imágenes, especialmente de la fotografía y del cine, cuyo uso por las vanguardias artísticas y las propagandas políticas y comerciales habían delatado su valor metafórico más allá de su valor para ofrecer una copia de la realidad. El escepticismo respecto al medio visual, y sobre la propia experiencia sensorial de la vista, para transmitir o generar conocimiento abstracto más allá de lo puramente material, se instaló firmemente en la antropología del siglo XX a pesar de que las técnicas de captura de imagen en movimiento la acompañaron desde el principio. La denominada por Martin Jay (1993) *crisis del ocularcentrismo* rompe con la idea establecida de una jerarquía de los sentidos fundada sobre la supremacía de la vista y conduce a las ciencias humanas a un *florecimiento de la hermenéutica* cada vez más distante de las posiciones naturalistas originarias de la antropología. La *crisis del ocularcentrismo*, aducida por Jay, se tradujo en un distanciamiento intelectual respecto del uso de la imagen a favor de las formas textuales. Para Jay:

En el siglo XX hemos llegado a desconfiar cada vez más de la percepción en general y de la visión en particular como fundamento del conocimiento, y a menudo hemos vuelto en cambio nuestra atención al lenguaje en todas sus diversas manifestaciones (Jay, 2003: 211).

Por otro lado, como mantiene David Howes en *Sensual Relations* (2003: 4-5), el rechazo al análisis de la dimensión sensorial desde la antropología no deja de ser una rémora anclada, precisamente, en ese origen naturalista de la disciplina, cuando en la época colonial se establecieron las dicotomías natural/racional, o salvaje/civilizado. Las diferencias de carácter físico y sensorial entre las razas tendían a evidenciar las teorías evolucionistas en las que lo sensorial dominaba la experiencia indígena frente a la razón que regía el pensamiento occidental. La observación de Howes está en la línea de la crítica a las corrientes teóricas en la antropología del siglo XX realizada por Johannes Fabian (1983) que considera la concepción del *tiempo* como un acto *político* en consonancia con la herencia evolucionista de la disciplina como forma legitimadora del discurso de Occidente frente a las culturas coloniales y la construcción de los *otros* -su objeto de estudio- desde un punto de vista hegemónico.

La introducción, en los años sesenta, de la interpretación simbólica de los aspectos culturales, de la forma en que expuso Víctor Turner, permitía el acceso a modelos teóricos menos estáticos que los propuestos por las primeras corrientes antropológicas, deudoras de la evolución lógica del positivismo. La antropología interpretativa avanzaba en una forma de entender la disciplina que terminó desencadenando las crisis postmodernistas que con tanta fuerza agitaron los cimientos de la antropología en los años noventa. La descripción densa de los aspectos culturales, propuesta por Clifford Geertz, y la asimilación de la cultura a un *texto* dio por cerrado el primer ciclo del pensamiento teórico de la antropología como proyecto científico desarrollado durante el siglo XX. La interpretación de las formas culturales desde el simbolismo y la llamada *crisis de la representación*

del postmodernismo, que afectó a las formas de su descripción y a la autoridad etnográfica en el sentido expuesto por Marcus y Fischer (1999: 7-17), convino en la revelación de la posición reflexiva del autor. El alcance de las consecuencias de la manifestación del punto de vista del autor y la explicitación de su posición en el escenario de la acción “editando la realidad con el inevitable sesgo de su filtro subjetivo” fueron exploradas por primera vez para la antropología precisamente, como recuerda Paul Stoller (1992 citado en Ruby, 2000: 13), por el cine de Jean Rouch². Lo que constituye un ejemplo de cómo el audiovisual entraña valores nada desdeñables para su extrapolación ejemplar a la teoría antropológica, así como, desde luego, en la práctica etnográfica. Sara Pink (2006) afirma que la *crisis de la representación* invitó a la antropología a comprometerse con formas experimentales de escritura e impulsó la popularidad de la antropología visual y sensorial a partir de los años 90.

Con las propuestas de un cine deconstruccionista y evocativo, cada vez más en sintonía con un cine experimental, se supera el alcance de la reflexión sobre los conceptos implícitos en la definición de los distintos modos de representación audiovisual. Las nuevas consideraciones de la práctica antropológica pasan por recapacitar sobre las posibilidades de agregar, de nuevo, el medio audiovisual y redimensionar los valores de su capacidad de transmitir conocimiento sobre las culturas, con sus formas narrativas y las maneras sensoriales que le caracterizan, en un nuevo paradigma que es calificado por W.J.T. Mitchell (1994) como *pictorial turn* en oposición a la iconofobia cartesiana que dominó las ciencias humanas en el pasado siglo.

Desde que se comenzara a publicar bibliografía específica el camino recorrido por la práctica de la antropología visual, basada en el uso y el análisis de formas narrativas cinematográficas, se ha desarrollado entrelazado al discurso de la teoría antropológica general. Pero la validez antropológica del cine etnográfico ha sido sometida a un profundo análisis de sus medios, de sus recursos técnicos y de sus posibilidades formales. Se han escrutando sus hallazgos prácticos, y el alcance teórico de sus planteamientos, aceptando la validez del carácter cualitativo de su esencia aunque, en muchas ocasiones, cuestionando la subjetividad que puede resultar de la narración cinematográfica. La antropología del presente siglo pasa por asumir la secuencia de su desarrollo para ahondar en nuevas propuestas, algunas de las cuales se han esbozado ya desde la subdisciplina de la antropología visual. Como en muchas otras materias de interés para la antropología, en lo referido a los temas

2 “Rouch may be a premature postmodernist, as Stoller contends (1992). However, his work in multivocality and reflexivity has been ignored by the so called crisis of representation and writing culture folks. Their lack of understanding of Rouch’s many contributions to the postmodern debates that have obsessed anthropology in recent years is perhaps the best example of how marginalized ethnographic film is to the mainstream of cultural anthropology. George Marcus, James Clifford, and others simply do not see his work as contributing to their interests” (Ruby 2000:13).

por los que se ha preocupado la teoría especializada en antropología audiovisual, estas propuestas pasan por incidir en la dimensión fenomenológica de la cultura. “Experiencia”, “corporeidad”, “sentidos”, “percepción”, “intersubjetividad” o “comunicación” son vocablos que se han ido incorporando a los estudios con este tipo de enfoque. En el caso del uso del medio audiovisual parecen claro que las cuestiones relacionadas con la fenomenología, en relación con la cultura, pasan por profundizar en el conocimiento del papel que juegan los sentidos de la vista y el oído, que son inherentes a la naturaleza del medio. El conocimiento de las culturas a través de los sentidos implicados en el medio audiovisual -en las imágenes y el sonido- se suma a las cuestiones formales, que se han abordado tradicionalmente desde la antropología visual, determinando un desplazamiento del punto de interés desde las cuestiones epistemológicas a las semióticas.

El cine etnográfico como recurso de la antropología visual no ha tenido fácil la defensa de su validez científica más allá de su valor divulgativo. La manipulación sobre la realidad resulta muy evidente en cualquier representación cultural con medios audiovisuales que requiera una estructura narrativa y, por tanto, su posterior interpretación. Pero si bien la tradicional búsqueda, y la explotación, de unos modelos de representación concretos (expositivo, observacional, participativo, reflexivo o evocativo) aptos para ser definidos para los intereses de la antropología no lograron asimilar los valores entre un texto escrito y el audiovisual -como parecía sustraerse de los sucesivos esfuerzos de los etnocineastas y los antropólogos visuales que se interesaron en su uso- sí determinaron que ambas formas eran compatibles y, desde luego, complementarias tanto para la exposición como para la exploración de sus preocupaciones. En la actualidad, la masiva popularización de las nuevas tecnologías de comunicación cada vez más híbridas entre formas escritas y visuales, y cada vez más interculturales y globalizadas, invitan a imaginar la creciente importancia de los medios y productos audiovisuales así como la generalización de sus formas narrativas. En el nuevo escenario la multidisciplinariedad, de la que siempre ha hecho gala la antropología, se presenta como imperativo más que como una opción. Conocer y dominar el uso de las formas audiovisuales, poniendo énfasis en sus particularidades narrativas y sensoriales (plásticas y sonoras), ha pasado de ser una posibilidad marginada, o una contingencia desechable por imprecisa y confusa, a ser una obligación para la antropología del siglo XXI.

2. ANTROPOLOGÍA VISUAL Y CINE ETNOGRÁFICO. LA BESTIA Y LA BELLA

Como se ha considerado desde el principio y han defendido muchos la antropología visual podría ser un campo enorme que abarcara cualquier forma visual producida por una cultura. Pero la realidad es que ha sido el cine, un medio de comunicación desarrollado por el arte, el que históricamente ha recibido el mayor

interés de cuantas posibilidades existían para esta disciplina. Por ejemplo, Marcus Banks y Howard Morphy, en la introducción de *Rethinking Visual Anthropology*, tratan de desviar el centro de atención de la antropología visual lejos del cine etnográfico y la fotografía poniendo el énfasis en lo que ellos denominan “sistemas visuales” o “más ampliamente, formas culturales visibles” (1997:5). Pero la antropología visual se ha identificado tradicionalmente con el llamado *cine etnográfico*, lo que ha condicionado la producción teórica de esta materia de una forma muy específica en torno a este tipo de producto y los extremos propios de la epistemología de la narración audiovisual desde el género cinematográfico documental.

Como afirma Lucien Casting-Taylor al respecto del concepto de “sistemas visuales”, empleado por Banks y Morphy:

They evidently seek to substitute an anthropology *of* de visual for a *visual* anthropology, when in actual fact the two can very well coexist, with their respective practices and principles side by side (Taylor 1998: 536).

Sin embargo la segunda publicación importante en la inauguración bibliográfica de la disciplina, después de la mencionada obra de Hockings, es *Ethnographic Film* (1976), de Karl G. Heider. Obra que también dirigió su interés en las posibilidades que el cine etnográfico brindaba a la antropología, contribuyendo así al protagonismo que ha tenido la reflexión sobre este tipo de producciones cinematográficas en la subdisciplina.

Desde el comienzo de la teorización sobre la *antropología visual* se estableció una relación tan estrecha con el *cine etnográfico* que en algún momento se han tomado los límites de sus demarcaciones como si de términos sinónimos se tratase, es decir, como si fueran la misma cosa. De acuerdo con Jorge Grau Rebollo (2002: 33), para no incurrir en las confusiones que sucesivamente se han venido dando, resulta de una operatividad básica distinguir entre “antropología visual” y “antropología audiovisual”. Él propone reservar la denominación “antropología visual” para todo aquel trabajo que insista en cualquier aspecto antropológico, etnológico o etnográfico, relacionado con la utilización de materiales y productos visuales, así como aquellos referentes al lenguaje corporal, o cualquier otra forma *visible* de la cultura y utilizar el de “antropología audiovisual” para aquellos trabajos que usan de forma específica el cine, o el vídeo -más frecuentemente-, bien sea para la investigación, sin un metraje editado, como para la realización de una pieza con una estructura narrativa audiovisual que, generalmente, son en la forma del género cinematográfico *documental*.

Existen tres campos en torno a los cuales se ha abordado una “antropología audiovisual”. Uno es el uso metodológico de medios audiovisuales como herramienta, es decir, la práctica de elaborar metrajes audiovisuales para su análisis en los estudios que lo requieran. Es lo que Claudine de France (1989) llamó “cine etnográfico exploratorio”. Otro es el uso de los medios audiovisuales para componer una obra

cinematográfica de carácter etnográfico, a lo que De France se refirió como “cine etnográfico documental”. Y, uno más, es el uso de cualquier producción audiovisual como base para analizar cuestiones relativas a la comunicación cultural o sobre la propia cultura desde la que se ha elaborado el producto. Este último campo de estudio, el que implica a las producciones audiovisuales de cualquier tipo, siempre debe hacerse desde la perspectiva semiótica propuesta por Sol Worth y considerando el contexto del consumo de estos productos³. Worth utilizó el nombre de “antropología de la comunicación” para el análisis de producciones audiovisuales, y su aplicación debería ser transversal y obligatoria en cualquier estudio de antropología audiovisual. La antropología audiovisual desde la perspectiva de la comunicación puede aplicarse al estudio de todo tipo de producciones audiovisuales cualquiera que sea la intención con que estén hechas (divulgar, entretener, informar, denunciar, vender...) o independientemente del canal del que se valgan (cine, televisión, Internet...). Y, por supuesto, este tipo de análisis desde la “antropología de la comunicación” debe ser incluido siempre en cualquier producto etiquetado como cine etnográfico. En la actualidad el punto angular sobre el que pivota el interés del uso de los medios, y las producciones audiovisuales para la antropología especializada son, precisamente, las audiencias y los contextos de consumo.

Del análisis de *documentos audiovisuales* desde la antropología de la comunicación, y de la realización y la reflexión al respecto de obras audiovisuales y cinematográficas es de lo que se ha nutrido la teoría desarrollada desde esta subdisciplina. Sin embargo, la producción teórica en la antropología audiovisual ha sido mucho más abundante y prolija que los ejercicios prácticos, fundamentalmente, por dos razones. Por un lado, han sido pocos los antropólogos con suficiente dominio de la técnica cinematográfica para hacer trabajos atractivos para un público más amplio, haciendo valer la capacidad divulgativa de cualquier formato audiovisual narrativo. En este sentido es curioso advertir como, entre los etnocineastas más destacados, ha sido más frecuente que primara la formación técnica cinematográfica, o fuera anterior, a una formación académica en antropología o, al menos, a al conocimiento de sus particulares postulados teóricos. Por otro lado, las singularidades propias de su lenguaje narrativo y la dimensión formal de la estética visual, más propia de manifestaciones artísticas como el cine, no fueron siempre suficientemente apreciadas por la antropología académica como una forma diferente, pero complementaria a la escritura, de adquirir un conocimiento complejo sobre las culturas.

3 La contextualización del consumo de productos audiovisuales y, en concreto de cine etnográfico, y las distintas lecturas a las que daba lugar fueron analizadas por Wilton Martínez. *Who constructs anthropological Knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship* en *Film as Ethnography* (ed. P.I. Crawford y D. Turton 1992 Manchester University Press). *Estudios críticos y antropología visual: lecturas aberrantes, negociadas o hegemónicas del cine etnográfico* en, *Imagen y Cultura: perspectivas del cine etnográfico*. (E. Ardévol y L. Pérez Tolón. 1995. Biblioteca de Etnología. Diputación Provincial de Granada. España)

El desarrollo de un marco teórico propio en la antropología audiovisual y la dimensión del llamado cine etnográfico en el último tercio del siglo pasado no ha sido baladí. Sus reflexiones han girado en torno a cuestiones como *objetividad y subjetividad, realidad y ficción, arte y ciencia, construcción y representación* de la realidad cultural, posicionamiento *etic y emic*, y conceptos sobre *participación, observación y reflexividad, autoría y autoridad, imagen y palabra, narratividad audiovisual* frente a narración *textual* o, finalmente, *comunicación y experiencia*. La importancia de ahondar en estos temas, y lo vasto de su alcance para la antropología en general, si bien no justifican el menor desarrollo del uso de técnicas cinematográficas como complemento de los formatos textuales, por lo menos, confirma algunas de las virtudes que tiene el medio al haber sido capaz de reunir en su entorno la reflexión sobre cuestiones de semejante enjundia.

Tal y como se ha venido demostrando, la disociación de las categorías arte y ciencia, que se encuentran en torno al lenguaje cinematográfico como una dualidad de contrarios *-la bella y la bestia-*, tienen que relativizarse cuando se pretende dimensionar su validez para transmitir conocimiento sobre las culturas. Los métodos para balancear las dos formas de transmisión de un eventual conocimiento válido para la antropología *-la narratividad del cine y el texto escrito-* tienden a establecer vías comprometidas con técnicas que, en todo caso, los requieran como formas de comunicación complementarias y no excluyentes como en algún momento de la historia reciente parecieron defender algunos posturas desde la antropología académica establecida.

3. ETNOGRAFÍA Y CINE DOCUMENTAL. EXTRAÑO EN EL PARAÍSO

Aunque han sido pocos los etnocineastas que han conseguido aportar con su trabajo una reflexión al campo teórico de la antropología audiovisual, el cine siempre acompañó a la etnografía. Apenas un par de años después de que los hermanos Lumiere hicieran público su invento, la famosa expedición británica de Alfred Cort Haddon a las Islas del Estrecho de Torres (1898-99) embarcó cámaras cinematográficas para que el equipo de antropólogos (que incluía a W. H. R. Rivers) pudiera recoger material gráfico de los pueblos melanesios visitados. Desde el comienzo de la historia del cine, se asimilaron productos cinematográficos como *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, a los de la misma práctica etnográfica (por ejemplo a la técnica del *trabajo de campo* impulsada por Malinowsky). Por lo tanto, desde que surgiera el interés explícito por abrir un nuevo campo de estudio desde la antropología basado en lo visual, la asociación al documental estaba hecha. La historia del cine etnográfico recorre el mismo camino que la evolución del resto del cine y, en concreto, que el género documental, más comprometido en trabajar con la realidad que con la ficción.

La definición del cine etnográfico ha traído no pocos quebraderos de cabeza. Las posiciones se dividen entre quienes consideran que cualquier película puede tener un interés etnográfico y aquellos que creen complicado que ninguna lo pueda tener. Como ya indicaba Heider:

It is probably best not to try to define ethnographic films. (...) Ethnographic film must be judged in relation to ethnography, which is, after all, a scientific enterprise. In some sense one could argue that all films are “ethnographic”: they are about people. Even films that show only clouds or lizards have been made by people and therefore say something about the culture of the individuals who made them and who use them. Many films that have little pretension to ethnographicness are nevertheless of great interest to the ethnographer (Heider, 2006: 6).

Para Heider, cualquier tipo de cine podría ser –o tener un valor- etnográfico, por eso sugirió hablar de “etnograficidad” para referirse al grado de interés etnográfico que pueda tener una película. Una postura similar defendió Emile de Brigard, en su artículo para la referida compilación inaugural de la subdisciplina publicada por Hockings, *Principles of Visual Anthropology*:

It is usual to define ethnographic film as film that reveals cultural patterning. From this definition it follows that all films are ethnographic, by reason of their content or form or both. Some films, however, are clearly more revealing than others. (Hockings, 1995: 13).

La postura contraria a entender el cine como un medio capaz de transmitir un conocimiento etnográfico, sin unas normas y una autoría que no sean propiamente antropológicas, es la que mantuvo Jack R. Rollwagen durante esos comienzos de la teorización sobre antropología audiovisual en relación al cine etnográfico. Como reflexiona Elisenda Ardèvol al respecto de este asunto, en resumen:

Todo filme nos habla de la cultura que lo produce, pero esto no quiere decir que todas las películas sean etnográficas, porque entonces, todas las novelas serían etnografías y, en definitiva, todas las formas de expresión cultural. No se puede confundir el objeto de análisis con el análisis mismo, la descripción de una realidad social con la realidad misma (Ardèvol, 1994: 165).

Sin llegar a confundir “el objeto de análisis con el análisis mismo” parece obvio que, al menos, como producto cultural una película tiene un valor etnográfico como objeto producido por una cultura. Pero además de eso, como forma de expresar conocimiento de valor antropológico, una película documental -o incluso de ficción- puede ser algo más que un apoyo didáctico o divulgativo. Debe entenderse como una forma complementaria a la textual cubriendo, con la exactitud metonímica que le caracteriza, las referencias al mundo físico y sonoro, porque de manera textual este conocimiento sólo puede abordarse desde la metáfora o la alegoría. La otra gran ventaja del uso del cine en la etnografía es, precisamente, la facilidad de transmitir

ideas abstractas con la inmediatez propia de los símbolos. A veces acudiendo directamente a activar la emoción, lo que también es una cualidad propia de su lenguaje, y ha estado en el sustrato de su crítica como vehículo apto para transmitir un conocimiento propiamente científico. A cambio, la transmisión de conocimiento con un método audiovisual, recae sobre los sentidos y puede evitar la polisemia implícita en un lenguaje exclusivamente textual durante la descripción de un contexto material o un entorno cultural concreto. El cine es un medio que transmite un texto hablado –a través de unos personajes o en una *voz en off*- acompañado de imágenes y organizado en una secuencia narrativa. Todo ello conforma un lenguaje propio asimilable al escrito en algunos aspectos pero, desde luego, con unas características diferentes que ha invitado a hablar a muchos autores de “textualidad audiovisual”.

La certeza de que el conocimiento de los posibles tipos de “textualidad audiovisual” del cine documental estaba en la base de la posible adopción del medio cinematográfico para la antropología se ha reflejado en la importancia dada al estudio de los modelos de representación que Bill Nichols definió para este tipo de “cine sobre la realidad” en su conocido trabajo *Representing reality: issues and concepts in documentary* (1991). Nichols analizó cuatro tipos de cine documental que incluían los modos *expositivo*, de *observación*, *interactivo* y *reflexivo*. De forma similar, para el cine etnográfico, Peter I. Crawford propuso una clasificación en tres modos en función de la posición del realizador en la obra y, sobre todo, en relación con el entorno: el *modo perspicuo* o de “mosca en la pared”, *modo experiencial* o de “mosca en la sopa” y el *modo evocativo* o de “mosca en el yo”. Los modelos de representación (expositivos, participativos, reflexivos o evocativos) no tienen el valor cronológico, que aparentemente se desprende de la secuencia de la aparición de las obras ejemplares, que han representado los diferentes puntos de vista que permite la narración audiovisual. Pero, de cualquier manera, han servido para ir escenificando las distintas reflexiones y discursos sobre la propia narración antropológica y, en algún momento, las posibilidades de ensayar el mantenimiento del punto de vista objetivo que requería la narración científica han confluído con las exploraciones cinematográficas en direcciones parejas dando la sensación de que podrían ser formas ambivalentes, o intercambiables, para determinados intereses de exposición o exploración.

Los modos cinematográficos de representación la realidad cultural (desde el exposicional o divulgativo al experiencial o experimental) no son estancos y pueden combinarse para conseguir comunicar conocimiento a varios niveles en una sola producción. Sin embargo, los modelos de representación en el cine etnográfico, tal y como se han considerado por la antropología audiovisual, tenían un valor si se correspondían netamente con los paradigmas de representación cotejables y “objetivizadores” que defendían las distintas corrientes sobre la posición de la autoría antropológica. Es decir, si revelaban, o atendían, al punto de vista del antropólogo como autor o, en todo caso, la posición del sujeto de la acción sobre la cultura, ya sea

la propia o la ajena, por encima de otras consideraciones propias de la construcción del relato con un medio audio-visual.

La propuesta que pretendo transmitir en estas líneas no es otro intento de disuadir de los problemas epistemológicos que acarrea la relación establecida entre documental, cine etnográfico y antropología audiovisual que tantas veces ha supuesto una traba para la asimilación del medio audiovisual a la práctica antropológica -tanto como método de investigación o bien como vehículo de comunicación-. La tentativa es, más bien, la de reconocer los límites de cada forma de narración antropológica y de cada paradigma de representación de la “realidad cultural” y apostar por las posibilidades y las ventajas de la confluencia de cualquier forma que permita el conocimiento de ese “objeto”. Es decir, reconocer las ventajas de la asociación establecida entre cine y etnografía y tender puentes sobre las dos prácticas en relación con sus posibilidades para crear, construir y descubrir conocimiento antropológico. Ya que, en efecto, nadie ha negado nunca que no puedan ser fuentes de información complementarias para hacer antropología. La necesidad conciliadora de encontrar un equilibrio para la complementariedad de estas dos fuentes de conocimiento -cine y antropología- se legitima en que, por suerte, no hay otra rama de las ciencias sociales que haya apostado por revisar su práctica, y los postulados teóricos en los que se asienta, tan a fondo como se ha propuesto desde la antropología audiovisual gracias a su intensa reflexión sobre el medio en el que se ha especializado. Además toca asumir el reto de conseguir una salida honrosa a un círculo vicioso en el que los aspectos teóricos reprimían la iniciativa de la práctica. Probablemente, el discurso de lo que había por discutir sobre los aspectos relativos a la representación cultural ya está agotado tal y como estaba planteado y esto ocurre, paradójicamente, en el momento en que las imágenes en movimiento dominan la comunicación en el seno de cada cultura y, también, la comunicación entre ellas. En estos momentos resulta difícil aceptar que el cine sea un extraño en el paraíso de las ciencias.

4. NARRACIÓN ETNOGRÁFICA Y PRODUCTOS AUDIOVISUALES. TEXTO, MENTIRAS Y CINTAS DE VÍDEO.

Grimshaw (2001) sitúa en el proyecto modernista el origen artístico del cine. La inclusión del punto subjetivo en el arte que propusieron las vanguardias, la consolidación de la imagen como algo engañoso, y poco objetivo para la ciencia, y la consecuente tendencia hermenéutica de la antropología, retratan el recorrido de la relación entre etnografía y cine a lo largo del siglo XX. Con la consolidación del postmodernismo se cierra el ciclo de la representación de las culturas en la última década del pasado siglo. El viaje de la relación entre los conceptos “antropología” y “visual” en el siglo XX se produce en paralelo al recorrido entre el modernismo y el postmodernismo, entre la aparición del cine y la llegada del vídeo. La exaltación del texto para representar, describir e interpretar las culturas se produce, precisamente,

en los años en que las cintas de vídeo anuncian la popularización de la nueva forma de comunicación basada en el audiovisual. Pocos años después, la llegada de los formatos digitales y la aparición de Internet transforman por completo la manera de comunicación a nivel global. Hoy leemos la prensa por Internet y los artículos periodísticos tienen texto e imagen (fotografías y vídeo). Pero es posible que esta forma de comunicación híbrida termine por decantarse, en muchos casos, por el formato audiovisual gracias a su cualidad como lenguaje universal.

Al tiempo que se escriben estas líneas se pueden rastrear en Internet cientos de artículos en los que se trata la nueva política de captación y reclutamiento de *muyahidines* por los grupos terroristas vinculados a la *yihad* del Estado Islámico. La religión más iconofóbica utiliza vídeos con técnicas estéticas y narrativas más próximas a las producciones de Hollywood que a la interpretación coránica de los extremistas. Los mismos bárbaros que destruyen imágenes de civilizaciones milenarias, que han llegado hasta nuestros tiempos en forma de esculturas de piedra, utilizando explosivos o martillos neumáticos, se han dado cuenta de que la era globalizada de la comunicación por Internet pasa por conocer y usar los medios audiovisuales. El lenguaje audiovisual tiende a consolidarse como una lengua intercultural y hasta las prácticas participativas del cine etnográfico, que en los años sesenta trataban de evidenciar de forma plástica las distintas cosmovisiones de los *otros* entregándoles cámaras⁴, dan al traste al comprobar que la narración audiovisual es un lenguaje concreto. En la actualidad, el lenguaje cinematográfico, ya tiene una carta de solvencia, y una entidad propia, lo suficientemente contrastada como para poder ser considerado un lenguaje universal.

Con las cintas de vídeo en la basura y la digitalización de las imágenes en manos de cualquiera, la antropología basada en el uso de producciones audiovisuales en la actualidad tiene que entender que el interés hay que desplazarlo a las propias narraciones de los discursos audiovisuales tanto como a la apariencia formal de los propios productos materiales. Se puede estudiar la construcción y reproducción de la identidad cultural de los maorí a través de *Maori TV*, pero, al contrario de lo que opina Faye Ginsburg (2011), no puede existir ningún tipo de *efecto paralaje* en el que haciendo coincidir la imagen producida por un nativo de una comunidad australiana con aquella elaborada por un occidental, sobre la misma cuestión, puedan establecerse diferencias y similitudes reveladoras de las distintas formas de ver, comunicar y entender en distintas culturas. Este error tiene su origen en la idea expuesta por Whorf según la cual cultura es asimilable a lenguaje, tal y como expuso Sol Worth:

La noción de Whorf de que el lenguaje que hablamos determina en gran parte el modo en que tendemos a ver el mundo que nos rodea, debe de entenderse en un

4 Como en el "Navajo Film Project" (Worth y Adair, 1973).

sentido literal en lo que al cine se refiere, y mucho más particularmente cuando se aplica al cine etnográfico (Worth, 1995: 205).

Y, en efecto, aunque podamos apreciar particularidades propias un cine japonés, francés u otras características de uno americano, tanto las producciones audiovisuales del Estado islámico como las de Bollybood se deben a esquemas narrativos cinematográficos que son propios de este tipo de manifestación artística: el cine. Estos esquemas están basados en mantener un discurso compuesto de una sucesión de imágenes, acompañadas de sonido, a través de una trama que estructura un relato para desvelar un argumento. La narración audiovisual está compuesta por la sintaxis de sus elementos conforme al ritmo que marca el desarrollo de un planteamiento, un nudo y un desenlace. Descripciones, metáforas, elipsis temporales, diálogos, monólogos, metonimias, sinécdoques y demás tropos del lenguaje tienen su analogía en los elementos visuales (formas, colores, texturas, luz...) y sonoros (ruido, música, silencio, efectos sonoros...) que conforman el lenguaje audiovisual y constituyen una semántica que puede ser igual de rica que la de la lengua hablada o escrita, de tipo denotativo y connotativo. Y, en todo caso, capaz de alcanzar una riqueza de matices tan válida como la de un texto para transmitir un mensaje complejo. Es posible que la capacidad de mandar un mensaje abstracto esté desequilibrada a favor de su principal virtud que es la de poder mimetizar la realidad material de manera facsímil. Si bien en la actualidad no se pone en duda el valor antropológico de los productos audiovisuales, el cine etnográfico todavía busca una identidad propia.

5. EL FUTURO DEL CINE ETNOGRÁFICO. EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS

En consonancia con la evolución de los medios y las formas de comunicación, la antropología debe requerirse la necesidad de adoptar definitivamente las técnicas audiovisuales en toda su complejidad. Para algunos el éxtasis místico de la hermenéutica en la teoría antropológica debe volver a la somatización de la experiencia para obtener, con el uso de los sentidos, el acceso a un conocimiento diferente o, en todo caso, complementario del que se puede obtener a través de los textos escritos. Como se ha remarcado, un vehículo prioritario, por su importancia y trayectoria, es el medio audiovisual y, más concretamente, también puede ser el cinematográfico. Como sostiene Scott MacDonald en su libro *American Ethnographic Film and Personal Documentary: The Cambridge Turn*:

The problem, of course, was that from the beginning too much was expected of cinema. The fact that film could combine image, sound, and even visual and spoken text suggested to some that film could tell us more about the world than could just the written word or the written word plus still photography. A generation of filmmaking and anthropological critique was necessary before it became clear that what cinema can do is reveal something different from what gets revealed in even the most

intelligent and engaging prose. A written text on a culture or cultural practice can tell us what the writer has come to understand about that group or activity, can help us imagine what it might like to be in a certain place and live a certain way, but a carefully made film can offer its audience a sensory experience that reflects and reflects on the actual experiences of others (including the filmmakers themselves) as they occurred in a specific place during a specific time (MacDonald, 2013: 315).

MacDonald afirma que la corriente de cine etnográfico más importante en la actualidad es la que se desarrolla en el área de Boston, particularmente en Cambridge. Esta corriente es la fórmula heredera del *Direct Cinema* que recoge la tradición del cine observacional en la etnografía y estaría encabezada por iniciativas como las de Lucien-Casting Taylor⁵, que se formó en antropología visual con Timothy Asch en la *University of Southern California* (USC), y ahora es director del *Sensory Ethnography Lab* (SEL) de la *Harvard University*. El SEL se define como un laboratorio experimental que dirige su interés a promover una innovadora combinación de proyectos relacionados con la etnografía y los medios artísticos relativos al audiovisual. Los calificativos “experimental” e “innovador” vienen a reivindicar un espacio al que no ha sido fácil acceder, pero que puede dar la pista sobre una de las posibles vías de explotación de la práctica, de la antropología audiovisual desde el cine etnográfico, en el marco del nuevo escenario que requiere la reconsideración del formato audiovisual en antropología.

Seis años antes de la apertura del SEL, Jay Ruby (2000) se refería a la formación en antropología visual en las universidades norteamericanas de referencia en la materia (*University of California* en Los Angeles, *University of Southern California*, el *Anthropology Center* en Santa Fe en asociación con *LA Temple University*, o la *University of Manchester*) concluyendo que, en la mayoría de los casos, el énfasis se pone en que los estudiantes se conviertan en profesionales capaces de hacer buenas películas documentales más que en generar un conocimiento teórico en antropología. También defendía otras posibilidades como las propuestas en el programa de antropología visual fundado por Faye Ginsburg en la *New York University*, que pretende un equilibrio que recaiga tanto en la producción de cine etnográfico como en el análisis de los media. Por su parte, Ruby apostaba por las investigaciones en antropología cultural referidas a los aspectos visuales y a las problemáticas propias de la antropología de la comunicación en el programa de la *Temple University of Philadelphia* que él dirigió, puesto que, en su opinión, las películas deben ser consideradas como medios de comunicación:

5 Lucien Castaing-Taylor fue fundador de la revista *Visual Anthropology Review*. Junto a Ilisa Barbash realizó películas como *In and out of Africa* (1993) o *Sweetgrass* (2009), que condujeron a imaginar la disciplina de la manera que se desarrolla en el SEL.

For my purposes, film must be regarded as a medium of communication with the potential for transmitting anthropological understanding in a manner parallel to, but not necessarily less significant than, the printed word (Ruby, 2000: 22-23).

Ruby manifiesta su coincidencia en la tradición de considerar el cine como un medio de comunicación social, tal y como expusieron Sol Worth (1966) y Larry Gross (1981), y que estaban en la misma línea de argumento que defendiera John Grierson como pionero de la teorización sobre el género documental.

Es difícil predecir la influencia que pueda imprimir en la subdisciplina de la antropología visual un cine etnográfico que intente recobrar la capacidad de aprendizaje, y la transmisión de conocimiento sobre las culturas, a través de la recuperación de la importancia de los sentidos como una huida hacia adelante respecto a la vía única impuesta por la concepción hermenéutica en la teoría antropológica. Aunque tal parece ser la dirección por la que, en la actualidad, se inclinan a investigar los etnocineastas y los teóricos de la antropología audiovisual y así lo pone de manifiesto la trayectoria de autores como MacDougall o los impulsores, y actuales directores, de los citados laboratorios de antropología visual que aún insisten en la exploración y explotación de los medios audiovisuales con un formato cinematográfico.

Seguramente existan multitud de otras vías alternativas y suplementarias a la línea formalmente planteada por esta posibilidad vinculada a la recuperación de la tradición fenomenológica en antropología y que, sin duda, irán apareciendo en las futuras prácticas requeridas por la antropología audiovisual a través de un cine calificable de etnográfico. Pero, lo que sí es seguro es que la importancia creciente del uso de los medios audiovisuales en el presente inmediato, y en el futuro próximo, hace obligatorio no perder de vista el análisis teórico y la práctica metodológica tanto del llamado *cine etnográfico* como del resto de las posibilidades que aportan los medios audiovisuales para la consecución de un mayor, y más completo, conocimiento científico sobre las culturas.

6. CONCLUSIONES

El cine es un medio caracterizado por tener su propio lenguaje: el audiovisual. El lenguaje audiovisual se desarrolló con el cine y, por lo tanto, pertenece a un tipo de expresión artística concreta que es la cinematográfica. El cine como arte, y la antropología como ciencia, son prácticas conformadas durante el siglo XX y comparten una evolución paradigmática que les ha permitido confluir en multitud de ocasiones y distanciarse en muchas otras. Haciendo un repaso histórico la principal aportación de la antropología visual, basada en el uso del medio audiovisual, al discurso general de la antropología es aquel referido al cuestionamiento de su propia entidad. Pero desde esa misma perspectiva histórica la consonancia que ha existido

entre algunas formas de narración cinematográfica para representar la realidad cultural y de determinados paradigmas, patrones, o modelos formales, utilizados por la antropología, ha permitido que ambos, antropología y cine, convergieran por momentos en las formas de narrar y profundizar sobre su objeto de conocimiento compartido: las culturas humanas y su representación.

A pesar del valor demostrado por el medio audiovisual como herramienta para la captura de imágenes durante, por ejemplo, los trabajos de campo etnográficos, o del interés de la antropología por las producciones audiovisuales como productos culturales y de su importancia como instrumento metodológico o formato divulgativo, es indiscutible que en algún momento los criterios de objetividad de la ciencia antropológica han cuestionado asignar a las imágenes audiovisuales y, más concretamente, a las formas cinematográficas narrativas el valor de un dato objetivo. Pero tanto el auge del género documental, como el aún más artificioso subgénero denominado “cine etnográfico”, gozan en la actualidad de una excelente salud como demuestra la multiplicación de festivales especializados. En la actualidad, la forma de abordar la representación de las alteridades o las propias autorrepresentaciones en el cine, y en las múltiples producciones audiovisuales que existen en general -de todo tipo de autoría y por cualquier canal posible-, obligan a la antropología a participar aportando, como hasta ahora, una reflexión constante sobre la naturaleza de su propia actividad a través del uso de estos medios. Pero, irremediablemente, en un mundo en el que el uso del medio audiovisual se extiende con tanta rapidez, la antropología requiere además adaptar su acercamiento a la práctica sondeando sus posibilidades de comunicar conocimiento sobre un objeto de su estudio con tantos vértices como los que presenta la cultura humana.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Ardèvol, Elisenda (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: http://www.researchgate.net/profile/Elisenda_Ardevol/publication/242657337_La_mirada_antropolgica_o_la_antropologa_de_la_mirada_De_la_representacin_audiovisual_de_las_culturas_a_la_investigacin_etnografica_con_una_cmara_de_video/links/0f31753b70b4b6088d000000.pdf?inViewer=true&disableCoverPage=true&origin=publication_detail [Consultada: 6 Octubre 2015]
- Durington, Mathew y Ruby, Jay (2011). *Ethnographic film*. En: Marcus Banks y Jay Ruby, *Made to be seen. Perspectives on the history of visual anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, p. 190-208.
- Fabian, Johannes (1983). *Time and the other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.

- Grau Rebollo, Jordi (2002). *Antropología audiovisual. Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*. Barcelona: Bellaterra.
- Grimshaw, Anna (2001). *The Ethnographer's Eye*. Cambridge: Cambridge University Press,
- Heider, Karl G. (2006). *Ethnographic film*. Austin, Texas: University of Texas Press. [Primera edición (1976) *Ethnographic film*. Austin, Texas: University of Texas Press]
- Hockings, Paul (ed.) (2003). *Principles of visual anthropology*. Berlin and New York. Mouton de Gruyter. [Primera edición (1975) *Principles of visual anthropology*. Berlin and New York. Mouton de Gruyter]
- Jay, Martin (1993). *Forcé Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*. New York: Routledge. Traducción al español en Paidós (2003)
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press, Chicago and London.
- Pink, Sarah (2006). *The future of visual anthropology. Engaging the senses*. New York: Routledge.
- Ruby, Jay (2000). *Picturing culture. Explorations of film and anthropology*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Taylor, Lucien (1998). Visual Anthropology Is Dead, Long Live Visual Anthropology! *American Anthropologist*, 100 (2), p. 534-537.
- Worth, Sol y Adair, John (1973). *Through Navajo Eyes. An exploration in film communication and ethnography*. Bloomington: Indiana University Press.
- Worth, Sol (Ed.) (1981) *Studying Visual Comunicación*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Worth, Sol (1995). Hacia una semiótica del cine etnográfico. En Elisenda Ardévol y Luis Pérez Tolón (Eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada, p. 203-220.