

De la imagen como huella a la imagen como encuentro¹.

Dr. Roger Canals i Vilageliu²
Prof. Laura Cardús i Font³

Resumen

El presente artículo plantea la necesidad de definir una antropología visual desde la complejidad de perspectivas diversas y aboga por un proyecto antropológico que tenga en cuenta la dimensión histórica del objeto social así como el componente reflexivo del método etnográfico. A partir del análisis de cuatro trabajos video-etnográficos desarrollados en el Estado español, que se caracterizan por los diferentes usos de la imagen en la aproximación al conocimiento científico, los autores ponen de relieve, por un lado, el carácter dialógico y performativo del cine etnográfico, mostrando como a través de una experiencia visual compartida entre el investigador y los participantes en el filme, se tejen nuevas relaciones sociales que posibilitan un conocimiento mutuo a la vez que una transformación de la realidad social y cultural. Por otro lado, esas películas sirven para ejemplificar las características propias del objeto social contemporáneo: un objeto, a la vez, local y global, donde el pasado es actualizado por los propios actores sociales con el fin de situarse en el entramado político y cultural que caracteriza el "sistema-mundo" de la mundialización.

Palabras clave: Antropología visual; video; metodología; objeto; discurso.

From the image as a trace to the image as an encounter.

Abstract

This article addresses the need to define a visual anthropology from the complexity of different perspectives, and advocates for a project that takes an anthropological account of the historical dimension of the object and the reflective component of the ethnographic method. Thinking from the analysis of four video-ethnographic works developed in Spain, which are characterized by their different uses of the image on the approach to scientific knowledge, the authors emphasize, first, the dialogic and performative character of ethnographic cinema, showing how, through a shared visual experience between the researcher and the participants in the film, new social relations are woven, that allow a mutual understanding as well as a transformation of the social and cultural reality. Moreover, these films serve to exemplify the characteristics of the contemporary social order: an object at once local and global, where the past is updated by the social actors in order to be placed in the political and cultural framework that characterizes the "world system" of globalization.

Key words: Visual anthropology; video; methodology; object; discourse.

¹ En el contexto del XI Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español (F.A.A.E.E.) celebrado en Donosti en septiembre de 2008, reunimos en una mesa de trabajo cuatro propuestas de investigación etnográfica audiovisual. El objetivo de este encuentro era poner en común distintas experiencias de trabajo de campo con vídeo y debatir sobre las cuestiones que surgen a raíz de la producción y difusión de este tipo de trabajos.

² Universitat de Barcelona, CINAF. rocanals@gmail.com

³ Universitat de Barcelona, CINAF. lauracardus@gmail.com

Hacia una definición de antropología visual

La antropología visual es una rama de la antropología social y cultural que ha ido evolucionando a lo largo del siglo XX, hasta reunir tres campos de estudio estrechamente relacionados. En primer lugar, la antropología visual tiene como objetivo el estudio de la significación cultural y de los usos sociales de la imagen, entendida aquí como objeto de estudio. Dicho de otro modo, se observa la imagen como un producto fabricado por el ser humano que puede ser relevante para la comprensión de la vida en sociedad. En este sentido, podemos encontrar investigaciones de antropología visual centradas en la publicidad televisiva, en los tótems australianos, en los *graffitis* urbanos, en los medios de comunicación indígenas o en la difusión de vídeos caseros por Internet. El concepto de relación es la categoría clave para la reflexión antropológica sobre las imágenes. Así, desde la antropología visual, se aspira a determinar cuales son las interacciones que se establecen entre los individuos y las imágenes, cómo éstas median en las relaciones sociales y, finalmente, cual es el vínculo entre las imágenes y el universo simbólico del colectivo que las ha creado. Este ámbito de la antropología visual es heredero de los estudios etnográficos clásicos que se desarrollaron inicialmente a partir del estudio de las imágenes religiosas (como en Tylor, 1981 o en Lévi-Bruhl, 1987).

En segundo lugar, la antropología visual utiliza técnicas de registro audiovisual como la fotografía, el cine o el vídeo como método para la obtención, la filmación y la recopilación de datos durante el trabajo de campo. La utilización de estas tecnologías ofrece ciertas ventajas ya conocidas y difundidas en la literatura sobre antropología visual (en los trabajos de Elisenda Ardèvol, 2001; de M^a Jesús Buxó, 1999; o de Marc Henri Piault, 2002, para citar algunos), como, por ejemplo, la posibilidad de dar una segunda mirada, diferida, a la realidad observada en el trabajo de campo. Este hecho permite al investigador o investigadora captar detalles que pudieron ser pasados por alto al ser vividos en directo.

El medio visual hace posible también un tipo de interacción diferente a la que se establece con otras técnicas de investigación tradicionales. La imagen, por ejemplo, puede ser un punto de encuentro y de discusión entre el investigador y los actores sociales protagonistas de su investigación durante la toma de imágenes y después. En efecto, el hecho de compartir el registro de la realidad facilita la obtención de datos difícilmente aprehensibles por otros medios y da lugar a un conocimiento esencialmente dialógico. Además, la posibilidad de visionar y de discutir conjuntamente fotografías o filmaciones permite una vídeo-elicitación⁴ que resulta especialmente productiva cuando el antropólogo y los informantes tienen procedencias distintas (Collier & Collier, 1986).

En tercer lugar, los y las antropólogas visuales integramos las tomas y las fotografías realizadas durante el trabajo de campo como un elemento de construcción y de transmisión de nuestras reflexiones. Hablamos entonces del uso de la imagen como discurso antropológico. En este ámbito de la antropología visual han surgido históricamente dos propuestas mayoritarias: por un lado, la inserción de fotografías en los ensayos etnológicos, y, por otro lado, la realización de

⁴ Técnica que implica la visualización de imágenes (fotografías, vídeos...) sin explicaciones previas, con el fin de estimular los comentarios espontáneos de la audiencia que pueden resultar significativos para ayudar a la comprensión de una realidad social. Lo visual puede evocar en los protagonistas de las investigaciones datos que serían difícilmente aprehensibles por otras vías.

películas etnográficas. El cine etnográfico nos merece una atención especial ya que nuestro objetivo aquí es reflexionar sobre el discurso audiovisual a partir de la discusión y contextualización de cuatro etnografías que utilizan el formato vídeo.

El cine etnográfico: de la imagen como huella a la imagen como encuentro

Proponemos definir el cine etnográfico como un texto audiovisual sobre la alteridad cultural. La alteridad a la que nos referimos expresa básicamente la actitud a partir de la cual el antropólogo o antropóloga se sitúa en relación al colectivo humano con quien trabaja: una actitud de proximidad y de distancia a la vez, que le permite penetrar en un ámbito culturalmente nuevo y, al mismo tiempo, permanecer suficientemente distanciado para hacer una interpretación crítica sobre el mismo. Además, y a diferencia del documental convencional, en el cine etnográfico la relación entre cineasta y participantes forma parte de la obra misma, que incorpora así la reflexividad como elemento central. Por otra parte, la noción de “guión previo”, propia del cine de ficción, tiene escaso sentido en el cine etnográfico, puesto que la película es, ante todo, testimonio de un proceso de investigación dilatado, imprevisible y dialógico.

Finalmente, desde el punto de vista metodológico, varios autores y directoras de cine etnográfico defienden que es preferible que el antropólogo o antropóloga trabaje con un equipo técnico profesional y que haga las veces de director (como el ejemplo de Maurice Godelier, ilustrado en la entrevista en Rollwagen, 1988), mientras que otras y otros (como Jean Rouch en Ardèvol, 1995) defienden que se debe minimizar el personal ajeno implicado y, por lo tanto, el antropólogo tiene que ser diestro en las técnicas audiovisuales y, si se requiere, apoyarse en las ayudas técnicas de personas locales.

En la actualidad, la difusión de las tecnologías de la información y la comunicación, así como el abaratamiento de las herramientas de registro (como la videocámara), han puesto el medio audiovisual al alcance de un mayor número de personas. Esto ha hecho aún más compleja y rica la reflexión sobre sus usos y la naturaleza de las imágenes creadas por estos medios. Paralelamente, el soporte Web deviene una nueva posibilidad para la difusión y la comunicación antropológicas. Por su carácter hipertextual, la red se ha convertido en una arena única para acercar el discurso antropológico a un público amplio que permite, además, la interconectividad entre las vertientes académica y no académica del pensamiento.

Aún así, la antropología audiovisual tiene, todavía, una profusión escasa, como lo evidencia, por ejemplo, el caso del Estado español. Las pocas películas etnográficas que se producen no tienen suficientes plataformas de difusión y se limitan a una audiencia experta reducida. O, en el mejor de los casos, quedan relegadas a los festivales de documental alternativo o de cine experimental, perdiendo su especificidad basada en el enfoque analítico y la voluntad científica. Entendiendo que el audiovisual es un soporte idóneo para comunicar conocimientos científicos a la población general, consideramos necesario generar redes de distribución de este tipo de producciones, que incluyan centros educativos, hemerotecas, centros cívicos y sociales, asociaciones de variado tipo. Todo ello para garantizar, a la vez, que el cine etnográfico pueda pervivir fuera de la lógica del mercado para permitirnos una aproximación hacia realidades diferentes, mediante una mirada inédita, crítica y documentada que contribuya a una mayor comprensión de la alteridad cultural. Solamente así el audiovisual etnográfico podrá adquirir un rol activo y transformador, deseable en un mundo en que “el otro” se sigue viendo bajo la sombra de los prejuicios.

Por un conocimiento visual

Pero el problema de la distribución no es el único aspecto limitante de la actualidad del cine etnográfico. El uso de las tecnologías en la mayoría de las universidades del Estado español es, todavía, ínfimo. La mayoría de los centros educativos no cuentan con los medios ni la capacitación necesaria para el desarrollo de una antropología visual rigurosa. Nos encontramos que en la mayoría de los departamentos de antropología, todavía no se pueden presentar investigaciones relevantes (como las tesis doctorales) en este soporte.

Las posibles razones para explicar la presente situación son; la desconfianza hacia el medio visual como herramienta de investigación científica y la primacía del texto en relación a la imagen como instrumento de interpretación y presentación de los datos etnográficos. Estos dos planteamientos se encuentran en la base de las cuestiones históricamente esenciales en la antropología visual: la objetividad del documento visual y la autonomía significativa de las imágenes. La primera se refiere al sesgo de los investigadores y, más concretamente, a la supuesta manipulación de los datos etnográficos que implicaría el uso del medio audiovisual en la ciencia y la comunicación. La segunda cuestión remite a la relación entre imagen y texto. El problema que se plantea en este caso es si la imagen es explicativa independientemente del texto o, por el contrario, la imagen en antropología solamente puede aportar información si va acompañada o complementada por un texto escrito. Ambos cuestionamientos parten de una visión positivista de la ciencia que pretendemos superar. La discusión clave tendría que centrarse, por lo tanto, en la construcción compartida del conocimiento durante el trabajo de campo a través del medio audiovisual.

La antropología audiovisual, y, más concretamente el cine etnográfico, tiene el privilegio de permitir el diálogo entre arte y ciencia, favoreciendo de esta manera una reconciliación entre estos ámbitos, históricamente separados a causa, por un lado, de una concepción objetivista de la ciencia y, por el otro, de un paradigma romántico de la creación. Este carácter liminal favorece y, a la vez, requiere una interdisciplinariedad entre los planteamientos de la comunicación, la estética, la antropología, la sociología o el cine, entre otros. Por todo ello, es imprescindible el encuentro y la discusión rigurosa enfocada al desarrollo de un trabajo colectivo y al fortalecimiento de circuitos de intercambio y difusión. Con esta voluntad presentamos los siguientes trabajos, a modo de ejemplo y disparador de reflexión sobre el uso de las tecnologías audiovisuales de registro digital en el trabajo etnográfico, partiendo de la base que la herramienta audiovisual no solamente sirve para captar el mundo exterior sino que puede dar lugar a acontecimientos antropológicamente significativos. Entonces, proponemos dejar a un lado la cuestión de la objetividad entendida como la captación de una verdad exterior independiente de la mirada que se le aplique y desplazar el debate hacia el análisis del valor etnológico de las situaciones que se originan alrededor del uso del audiovisual. Dicho de otro modo: dejar de pensar la cámara como un “bloc de notas” para entenderla como un escenario de interacción, diálogo y construcción compartida de conocimiento.

La dimensión histórica de la antropología

Marc Augé ha subrayado en numerosas ocasiones (Augé, 1997; Augé, 2003) en el hecho de que el objeto que estudia la antropología –a saber, las relaciones sociales y sus mediaciones– es un objeto histórico. Eso significa, a la vez, dos cosas: que dichos entramados sociales están en una

transformación constante y que la antropología misma como ciencia debe repensarse constantemente para dar respuesta a las transformaciones del mundo que se propone entender. En su obra *“Pour une anthropologie des mondes contemporains”* (1997), Augé articula un programa para una antropología capaz de dar respuesta a la contemporaneidad. El mundo al que debe enfrentarse hoy el antropólogo tiene, según Augé, cuatro características principales: la aceleración de la historia (es decir, la multiplicación de acontecimientos políticos susceptibles de dar un nuevo sentido al orden mundial); el “encogimiento” (*“rétrécissement”*) del planeta (el hecho de que todos los puntos del planeta estén, al menos potencialmente, relacionados entre si); la instauración de un “sistema-mundo”⁵ (corolario del punto anterior); y, finalmente, la instantaneidad de la información y de las imágenes.

A partir de estas premisas, el autor estipula dos factores, aparentemente contradictorios, que definen la contemporaneidad: por un lado, las dinámicas de unificación o homogeneización cultural y, por otro lado, las nuevas formas de alteridad –es decir, de diferencia cultural– que surgen constantemente en el interior de el sistema-mundo. Conscientes de habitar en un mundo “encogido” y lanzado hacia un futuro amenazado por el fantasma de la unificación cultural, política y económica, los actores sociales representantes de lo que podríamos llamar “formas tradicionales de vida social”, defienden su singularidad y el derecho a su existencia mediante un discurso de orden temporal. Dichas formas de reunión social (ya sean fiestas, oficios, o lenguas) vienen legitimadas por su historia. Pero el pasado ya no es suficiente para sobrevivir en un sistema-mundo: hay que actualizar el evento social, mostrando su enclave en la realidad contemporánea y su pertinencia para la construcción del futuro que se nos avecina. El reto del antropólogo sería entonces pensar los procesos sociales contemporáneos como singulares y universales a la vez, ya que ponen en juego, de forma estratégica, pasado, presente y futuro con el fin de encontrar un “sitio” en la modernidad (o, en la terminología de Augé, la *sur-modernité* o sobremodernidad).

Desde el punto de vista metodológico, la antropología de los mundos contemporáneos no debe olvidar la necesidad teórica e incluso moral de ponerse constantemente como objeto de su propia reflexión. Para resumir, Augé afirma que frente a las teorías de la unificación u homogeneización político-cultural (tesis del fin del mundo o del consenso), el antropólogo debe, ante todo, estudiar y sacar a la luz los procesos de reinención de la alteridad que surgen en la era de la mundialización mediante el método etnográfico –eso es, mediante el trabajo de campo minucioso y dilatado del antropólogo en el seno de una comunidad o ámbito que le es extranjero donde el propio método y el lugar que ocupa el antropólogo en la investigación se convierten en objeto de estudio.

¿Cómo puede la antropología visual dar respuesta a los retos de una antropología de los mundos contemporáneos? Siguiendo la propuesta de Augé, es posible establecer un programa de “antropología visual de los mundos contemporáneos” basado en una triple exigencia: la consideración dimensión histórica del objeto de estudio, la defensa de la alteridad cultural en ese sistema-mundo que es el nuestro y la reflexividad del método etnográfico. Esa triple dimensión de la antropología visual se pone de relieve en cuatro propuestas de cine etnográfico realizadas recientemente en el Estado español.

⁵ El término “sistema-mundo” fue empleado desde los años 1970 por el sociólogo Immanuel Wallerstein (2004).

Mercados, cuchillos, varas y carnavales

Para empezar, el trabajo del madrileño Juan Ignacio Robles, “*Palabras y naranjas*”(2007) entorno a la realidad sociocultural de los mercados públicos de Madrid, Valencia y Barcelona, nos desvela cómo estos espacios comerciales devienen “lugares antropológicos” donde podemos observar los reflejos de la realidad y de las problemáticas de las urbes actuales. Con el pretexto de recoger las dinámicas cotidianas en los mercados, se registran interacciones entre conciudadanos y conciudadanas que nos permiten entrever las afectaciones de las políticas urbanísticas en las ciudades modernas y cómo éstas son experimentadas por sus habitantes. También se refleja el papel que juega el comercio tradicional dentro de los barrios; como aglutinador y catalizador de relaciones sociales de diversa índole.



Imagen N°1: Fotograma de *Palabras y naranjas*, 2007.

Comentario [VAC1]: Falta autor de la imagen

En el caso de los mercados madrileños, el filme relata las relaciones personales entre comerciantes y clientes, y la reciprocidad, a menudo solidaria, que se da entre todos los actores. También se plasma la relación entre el mercado y los pequeños comercios del barrio, frecuentemente regentados por vendedores inmigrantes. En Valencia, Robles (2007) nos muestra, a través de los testimonios de vecinos y mercaderes, los problemas derivados de la precarización y el abandono de un barrio afectado por un plan de reforma urbanística que nunca parece llegar, y como todo ello se pone de manifiesto en las relaciones comerciales en el mercado.

El documento es una muestra de la plasmación audiovisual del enfoque antropológico. En este caso se ha trabajado desde la antropología urbana y económica y desde un lenguaje próximo al cine observacional. A la vez, se trata de un buen ejemplo de co-participación entre actores sociales y etnógrafos, y del uso de los resultados de una investigación para fines extra-académicos. Algunos comerciantes relacionados con el proyecto lograron demostrar, utilizando la película, la relevancia de su tarea en sus territorios frente a las instancias políticas pertinentes, en una situación de conflicto.

“Palabras y naranjas” (Robles, 2007) nos conduce entonces a pensar a propósito de la implicación del antropólogo para con su objeto de estudio y, a su vez, en las posibilidades del soporte audiovisual para lograr implicar a los protagonistas en nuestras investigaciones, como en este caso, en que sus protagonistas estuvieron interesados en utilizar los resultados audiovisuales para sus propios fines.

El siguiente film, *El oficio de cuchillero*, 2006⁶, desarrollado por el Observatorio de la Vida Cotidiana (www.ovq.cat) y presentado por el antropólogo catalán Adrià Pujol, nos acerca a los conocimientos y artes aplicadas en la elaboración artesanal de cuchillos en el interior de Cataluña.

Esta película se realizó originalmente con fines pedagógicos, ya que surge como demanda de un museo. Sin embargo, al igual que en el anterior ejemplo, su lenguaje permite al espectador adivinar e interpretar, sin dirigir su experiencia audiovisual por medio de voces en *off* o rótulos. Por lo contrario, nos permite “entrar” en el taller del cuchillero y presenciar su trabajo desde cerca, aprovechándose de la virtud de los medios de registro audiovisual para plasmar, mas allá de una mera información sobre el mundo, la experiencia de quien está presenciando en directo lo que ocurre ante la cámara. En este caso, pues, nos permite acercarnos a la experiencia etnográfica de la fabricación del cuchillo desde el punto de vista del investigador.



Imagen Nº2: Fotografía de la realización de *L'ofici de ganiveter*, 2006.

Filmada con sobriedad y precisión, con los ruidos de las herramientas y el trabajo humano como único sonido, la película nos transmite la magia del encuentro entre investigadores e investigados, así como la comunicación y el aprendizaje mutuos que genera. Expresada por el mismo protagonista, el cuchillero artesano, que reconoce que su experiencia a raíz de la filmación

⁶ Su título original es en catalán: “*L'ofici de ganiveter*”.

también fue de conocer los entresijos de la “fabricación” de las películas, para la que hace falta más gente que para hacer un cuchillo, según sus palabras. *El oficio de cuchillero* invita a poner sobre la mesa las paradojas del cine observacional (¿qué papel tiene la subjetividad del realizador en la filmación?) y reabre la de nuevo la cuestión de la interacción entre el camarógrafo y los sujetos filmados durante el trabajo de campo. La paradoja del cine observacional puede resumirse así: la película no evidencia la relación entre el cineasta y los sujetos filmados, pero para que dicha filmación se pueda dar es necesario que haya, entre ambos, un acuerdo mutuo. En la película no se pone de manifiesto interacción alguna entre el antropólogo y el protagonista, aunque se deduce, por la calidad y la proximidad de la filmación, que ésta existe.

En tercer lugar, el documental *Nos vemos en la calle*, 2007, del equipo interdisciplinario andaluz liderado por Carmen Guerrero, muestra la realidad de las comparsas humorísticas informales o “ilegales” que llenan las calles de Cádiz en ocasión de su famoso Carnaval. En esa elección temática reside parte del interés etnográfico de ese trabajo: la película se centra en un aspecto poco conocido y evidente de los Carnavales de Cádiz, llevando a la práctica ese viejo precepto de la antropología, según el cual es en lo más ínfimo y aparentemente anodino de la vida social donde se pueden encontrar algunos de los elementos significativos que permiten comprenderla en toda su complejidad.

Desde el punto de vista narrativo, la película se divide claramente en dos partes: la primera, centrada en los ensayos; la segunda, en las representaciones en la calle. El primer bloque viene precedido por unas vistas de las calles de Cádiz donde se oye, con voz en *off*, los cantos de algunas agrupaciones ensayando. Después de esos planos de contextualización, se entra en los bares y locales donde los grupos ensayan. El énfasis puesto en los ensayos y, sobretudo, en el aspecto asociativo y grupal de dichas actividades, indica que, más allá de generar un espectáculo público y festivo, la importancia de las comparsas en el carnaval de Cádiz se encuentra en el hecho de que son ámbitos de creación de tejido social, núcleos de encuentro y de interacción. Gracias al montaje y, más concretamente, a la yuxtaposición de planos de ensayo con estampitas e imágenes, se muestra también, en esa primera parte, la estrecha relación que une los ambientes de las comparsas con la imaginería católica. La segunda parte de la película pasa en la calle. Se ven de nuevo los mismos grupos, pero esta vez en el espacio público, compartiendo risas y canciones con las paseantes de la ciudad.



Imagen N°3: Fotograma de *Nos vemos en la calle*, 2007.

Cabe señalar que los textos de las canciones tienen, en general, un marcado componente sexual, crítico y político. Eso permite interpretar esos cantos como un espacio de contestación social, en el que se pueden vehicular una serie de mensajes que, de otra forma, no se podrían transmitir. Un comentario aparte merece la última escena en que un señor cantando en un bar y recordando, mediante estos cantos, la historia de Cádiz desde el franquismo hasta la actualidad. La espontaneidad de la escena y la profundidad de las palabras del cantador ponen en evidencia como esos cantos están enraizados en el sentir y la identidad de los gaditanos. En general, la acertada elección de cantos y esa última escena en el bar, indican que la película no se limita a retratar un evento folklórico más o menos relevante sino que utiliza dicho evento para analizar las formas de contestación social y de memoria histórica que tiene hoy en día la ciudad de Cádiz.

Desde el punto de vista cinematográfico, el aspecto más destacable de esa película es la ausencia de voz en *off* explicativa o de carteles explicativos. De hecho, los únicos carteles que aparecen son o para identificar el grupo de música, o, al principio, para informar que es una película de investigación. En efecto, los realizadores muestran los acontecimientos “sin más”, dejando que las imágenes (los cantos, risas y guiños) expresen y comuniquen por sí mismas la relevancia social e identitaria de dichas comparsas. A lo largo de todo el filme, y únicamente con recursos estrictamente visuales, el espectador va descubriendo la realidad del carnaval de Cádiz. Cierto es que en la película se habla (y se canta) mucho, pero nunca es ni la palabra externa del realizador ni el discurso calculado e racional fruto de la entrevista. La palabra que se oye es, por el contrario, una palabra “vívida”, contextualizada en un momento, un individuo y un espacio concreto. Gracias a esa economía de discurso externo, el trabajo de Carmen Guerrero y su equipo, evidencia la fuerza expresiva y semántica de las imágenes y abre la puerta a una interesante discusión sobre la relación entre el conocimiento textual y el conocimiento visual en la antropología visual, sugiriendo que la imagen no debe subordinarse al texto sino que tiene que adquirir una autonomía significativa.

Este debate ha girado en torno a la cuestión de la voz en *off*. Mucho se ha criticado en los últimos 20 años su uso como recurso puramente expositivo. Dichas críticas tienen parte de razón: el documental expositivo (cuyo ejemplo más banal es el documental de televisión) subordinó la palabra al texto, haciendo, de las imágenes, una simple ilustración de la palabra externa del antropólogo. Mediante esa estrategia, se denegaba a la imagen toda autonomía significativa, subordinándola al texto y considerándola como un mero soporte descriptivo de una realidad externa que, para ser comprendida por el espectador, tenía que ser explicada en palabras. Contra esa corriente, aparecieron a partir de los años 80, una serie de documentales etnográficos que omitían por completo la voz en *off* y la contextualización de las imágenes mediante palabras. Esa solución radical tuvo resultados diversos, pero al menos puso encima de la mesa la necesidad de devolver a las imágenes, su poder y autonomía significativa. La película de Carmen Guerrero (y las dos presentadas anteriormente) se sitúan más en esta segunda corriente, si bien utilizan en algunos momentos los paneles explicativos. Esta solución intermedia es acertada, y pone de relieve como, en el cine etnográfico, la imagen no debe llegar “comprendida” al espectador (es decir masticada e interpretada por una entidad externa) pero que debe ser a pesar de ella comprensible para él. Y para que la imagen sea comprensible, es a menudo necesario contextualizarla mínimamente a través del texto. El uso del texto –ya sea en panel o en voz en *off*– es un recurso legítimo y propio del cine, y no tiene que ser demonizado, pero debe estar al servicio de la imagen, y no sobreponerse a ella. Digamos, a modo de resumen, que la imagen y el texto deberían mantener una relación dialéctica: su colisión debe aportar un conocimiento que no

se encuentra ni únicamente en el registro visual ni únicamente en el visual, sino justamente en su encuentro.

En resumen, aunque es cierto que en *Nos vemos en la calle* se hubiera podido subrayar la diferenciación entre las organizaciones carnavalescas “legales” e “ilegales” (dicha distinción no queda clara en la película) y que la construcción temporal del metraje es, a veces, un magnífico retrato de ese evento a la vez social, artístico y religioso, así como una reivindicación de la fuerza expresiva y significativa de las imágenes.

Finalmente, la película de la canaria Míriam Botanz y su equipo de investigación, sobre la Danza de las Varas tiene un doble interés temático y formal. Desde el punto de vista del contenido, el trabajo pretende mostrar la vigencia de un baile “tradicional” en Las Vegas, un pueblecito de Tenerife. Narrativamente, la película presenta una estructura dividida en dos bloques. El primero se basa en una serie de entrevistas a bailadores, organizadores de la danza, intelectuales, vecinos y ancianos, que cuentan cómo se desarrollaba la Danza de las Varas en el pasado. Gracias a esas entrevistas, bastante convencionales, el espectador ve las motivaciones de la gente para participar en ese evento. Enraizando la danza con los protagonistas mismos, la película de Botanz consigue alejarse de los documentales donde las fiestas y rituales colectivos se muestran desde una perspectiva meramente holística y comunal, dejando de lado las motivaciones personales que cada individuo puede tener para participar en ella. A pesar de centrarse en historias personales, el filme deja a la vez muy claro que la Danza de las Varas es un evento que incumbe a toda la comunidad, y que tiene una función a la vez religiosa (se saca a pasear la Virgen) y social (la fiesta reúne a miembros y ex miembros del pueblo). En este sentido, la Danza de las Varas tiene todas las características del ritual en su sentido más durkhemiano, es decir, como un espacio de auto-representación de una comunidad determinada.

Toda esa primera parte de entrevistas está hecha sorprendentemente en blanco y negro. Esa elección estética parece querer sugerir la dimensión histórica de la danza así como el carácter “indirecto” que tiene la entrevista en relación al evento mismo. Y es justamente en el momento en que empieza el baile en la iglesia del pueblo, y que los cinco bailadores se disponen a iniciar la danza, cuando aparece el color. El choque que eso supone en el espectador es fuerte, debido, en gran parte, a la belleza y el colorido de los trajes de los bailadores. A partir de ese momento, entramos en la segunda parte de la película, mucho más observacional que la primera. Con sonido sincrónico, la realizadora nos muestra la *Danza de las Varas* con gran cercanía, pegando la cámara a los rostros y los movimientos corporales de los bailadores, dando lugar así a los momentos más estéticamente preciosos del documental. Entendemos entonces que, gracias a la captación de la acción directa, el cine etnográfico no sólo es capaz de transmitir un conocimiento, sino también una experiencia, o, mejor dicho, que el conocimiento que este cine transmite se vehicula a través de una “experiencia compartida” con el espectador. A lo largo de esa segunda parte vemos como todo lo que se nos ha “explicado” en la primera parte de la película se nos muestra ahora *in situ*: la afluencia de asistentes y las expresiones emocionadas de los mismos dan fe del valor social de la danza; la riqueza coreográfica de la cual pone en evidencia la complejidad de ese evento.



Imagen N°4: Fotograma de *La de las Vegas*, 2007.

Aunque se puedan discutir ciertos aspectos de la película (especialmente el uso de una música asincrónica durante la primera parte del metraje que nada tiene que ver con el baile y que se utiliza únicamente para hacer “pasar” mejor las imágenes), hay que destacar la riqueza de la investigación presente en el filme, así como la combinación de dos modos de cine etnográfico (el expositivo y el observacional) que, complementados, dan una visión profunda y contemporánea de la riqueza simbólica y teatral de la *Danza de las Varas* en el pueblo de Las Vegas.

Lo otro y lo contemporáneo

Los cuatro documentales se enmarcan en la larga tradición de documentales etnográficos cuyo objetivo principal sería captar y archivar las tradiciones y modos de vida minoritarios o “en desaparición”, que tendrían lugar, en la mayoría de los casos, en un contexto indígena o rural. La historia de esa corriente “folklorista” es larga. Ahora bien, ese proyecto de estudio y registro de expresiones culturales pertenecientes a comunidades no dominantes, ha sido, a lo largo de la historia de la antropología, planteado a partir de distintos paradigmas, de los cuales subrayamos tres.

En primer lugar, el pensamiento positivista se interesó por las tradiciones, los rituales y las costumbres de las sociedades “otras”, ya sea, en un primer momento, en poblaciones “exóticas” geográficamente alejadas, ya sea, en un segundo momento, en comunidades rurales o marginadas viviendo en el seno de la propia cultura occidental (Piault, 2002; Banks & Morphy, 1999). El objetivo de dicha empresa era registrar y compilar lo que se suponía eran vestigios culturales de épocas remotas, con el fin de hacer una suerte de enciclopedia de las tradiciones humanas, capaz de salvaguardar un saber pretendidamente ancestral que, a causa de los procesos de modernización, estaría sujeto a la desaparición. El interés hacia esas comunidades nacía de una curiosidad por lo “otro”, es decir, por aquella que escapaba de la lógica o la cultura occidental. Ahora bien, no se pretendía, con ese “otro”, establecer lazo alguno, sino, solamente, registrarlo, entenderlo y explicarlo (y así, en el marco de los proyectos coloniales, dominarlo). Esta corriente

positivista, empapada de evolucionismo, ha dado lugar a una larga tendencia de cine etnográfico centrado en el registro, supuestamente neutro, y en la explicación, habitualmente en voz en *off*, de comunidades “exóticas”. A pesar de las críticas que este tipo de proyectos han recibido, muchos son los documentales que, de forma más o menos consciente, se sitúan en esta tradición.

La corriente estructuralista se interesó también por el arte, los rituales o las tradiciones de comunidades “exóticas”, “minoritarias” o “no dominantes”. Sin embargo, el objetivo de dicho interés se alejaba mucho del comentado anteriormente en relación a la tradición positivista. El postulado de base del proyecto estructuralista era que en las expresiones culturales de grupos minoritarios se podían detectar con especial nitidez ciertos rasgos comunes al pensamiento humano. El interés hacia el “otro” dejó de ser un interés hacia la “otredad”: la antropología se reivindicaba, ante todo, como un humanismo, y el estudio de comunidades “exóticas” dejaba de fundamentarse en una mera curiosidad para convertirse en una estrategia privilegiada para sacar a la luz las formas elementales y universales de ordenamiento de la experiencia humana. A pesar de eso, se reprochó al estructuralismo que ese universalismo se quedara en un plano meramente intelectual y colectivo, dejando de lado la cuestión del sentimiento así como la valorización del individuo en particular, supuestamente diluido, en el pensamiento estructuralista, en el seno de la sociedad donde pertenecía. (Lévi-Strauss, 1969; Colley & Augé, 2005).

Desde los años 70, y coincidiendo con la crítica postmoderna y la politización de la antropología, se ha venido haciendo una serie de documentales sobre culturas “exóticas” o “minorizadas” de dudoso rigor etnográfico, que ponen el acento en la dimensión “moral” de la diversidad cultural, cuyo caso extremo son los documentales televisivos sobre “pueblos en vías de extinción”⁷. Con tono nostálgico y a menudo paternalista, se glorifica el “otro”, retomando, de forma a menudo inconsciente, la figura del buen salvaje. De nuevo nos encontramos frente a un humanismo y un universalismo, que es aprovechado, a menudo por occidentales, para criticar, mediante una idealización de las culturas “tradicionales”, los supuestos excesos de la sociedad dominante.

Las películas de Pujol, Botanz, Robles y Guerrero no se sitúan en ninguno de esos tres paradigmas (ni el evolucionista, ni el estructuralista ni, digamos, el “moralista”). El objetivo de los autores y autoras, no es ni registrar un supuesto “vestigio”, ni entender, a partir de la fabricación de cuchillos, la Danza de Varas o de los grupos carnavalescos, unas peculiaridades de la conducta humana en general, ni glorificar esos acontecimientos “folklóricos” criticando así el desvío y la falta de autenticidad de la sociedad occidental y urbana. El planteamiento de los autores y autoras, es entender dichos procesos sociales como *eventos históricos*, eso es, como un acontecimiento contemporáneo, en plena transformación y participando en la construcción y la reelaboración del sistema-mundo donde encuentran, a la vez, su sentido y su amenaza. Desde planteamientos muy distintos, las cuatro películas tienen la audacia de mostrar como lo “tradicional” es, a la vez, construido, y como lo colectivo está enraizado con la experiencia y la creación individual. Dicho en los términos de Augé, como esos distintos eventos y expresiones culturales son ejemplos de creación y mantenimiento de alteridad cultural, fuertemente enraizada

⁷ Cabe destacar que, paralelamente a este paradigma crítico dentro de la antropología, también han surgido iniciativas cine-etnográficas de carácter participativo que han pretendido reflejar la idea del cruce de miradas que se da en el encuentro con el “otro”. Así, los trabajos de Jean Rouch, Sol Worth y John Adair, y varias experiencias de video indígena dan fe de que existe también un modo de trabajar el audiovisual desde la antropología, con pretensiones menos paternalistas y buscando la superación de las jerarquías tradicionales en investigación.

en un ámbito local pero cuya supervivencia y sentido depende actualmente de unas dinámicas globales, en relación a las cuales los actores sociales son tanto agentes pasivos como activos.

En el caso del trabajo de Botanz, uno de los personajes, por ejemplo, cuenta que su madre introdujo novedades en la danza de Varas que luego se han convertido en “tradicionales”, lo que muestra que la “tradición” es algo que se produce, que se actualiza constantemente. Asimismo, la película de Botanz destaca el valor solidario de la danza, mostrando como muchas de las personas que han dejado Las Vegas, se encuentran cada 26 de julio para asistir al baile. La *Danza de las Varas*, que recorre las calles más importantes de la comunidad, se convierte así en una suerte de actualización de la vida del pueblo, en un elemento que lo mantiene vivo, ligándolo a una historia y proyectándolo a la vez hacia un futuro. Finalmente, los actores sociales que participan en dicha danza afirman que es importante darla a conocer al público en general y evitar “que se pierda” debido a los procesos de modernización. La danza se sitúa pues como un espectáculo más en el escenario del mundo, compitiendo con otros, buscando su singularidad y su legitimidad, uniendo su particularidad local con su supuesto interés universal. En el caso de la película de Guerrero, se pone en evidencia como las canciones de las asociaciones carnavalescas tratan temas de la más absoluta contemporaneidad y como, a través su periplo por las calles de Cádiz, esas comparsas “ilegales” reúnen a gente muy dispar, rehaciendo así los lazos sociales y poniendo de manifiesto un sentimiento identitario común de arraigo a una ciudad y a un entramado cultural. También, la película presentada por Pujol actualiza la figura del cuchillero tradicional, enmarcándolo en el contexto actual de su taller (con un calendario de mujeres desnudas al fondo y el sonido de un radiocasete emitiendo música a todo volumen), sin pretender mostrarnos una imagen romántica y atemporal del mismo. Finalmente, Robles nos muestra los mercados como sitios donde lo viejo se sitúa en la modernidad y se imbrica en las problemáticas sociales de hoy y de siempre.

La imagen como relación

Estos cuatro ejemplos audiovisuales etnográficos son diversos y enriquecedores por varios motivos. Nuestro objetivo es utilizarlos para la reflexión entorno a la cualidad de la imagen como “*categoría para definir una relación*”, más que una propiedad del objeto o del sujeto, como nos recuerda Ardèvol (2001: 62).

El hecho de aproximarnos a datos audiovisuales favorece una experiencia estética e intelectual que da cuenta de cuáles son las interrogantes que tenemos respecto al “otro”, de dónde nos ubicamos en la estructura social y dónde ubicamos al investigado o investigada, de qué prejuicios y categorías manejamos. Es decir, la experiencia de registro y visionado del audiovisual puede devenir una riquísima fuente de información y reflexión etnográficas. Además, y reforzando esta cualidad de la experiencia audiovisual, el comportamiento de “los filmados” que se recoge con la cámara nos permite aprehender datos relevantes sobre cómo quieren ser vistos por una audiencia potencial, por un público que se supone culturalmente foráneo. Es decir, cómo entienden las categorías que les identifican como comunidad, cómo quieren priorizarlas para ser presentadas o escondidas al “otro”. Por lo tanto, añadiendo este valor a los anteriores, el valor etnográfico de las imágenes filmadas recae en su virtud para hacer visibles los universos imaginados por los actores sociales protagonistas de nuestras investigaciones. Consecuentemente, y como ya reflexionó en su momento Jean Rouch (1995), la discusión entre la “realidad” del documental y la “fantasía” de la ficción, es estéril. En cualquier caso, al representarnos o representar a otros y otras en frente de

la lente de las cámaras, elaboramos explicaciones plausibles sobre la vida por medio de la narratividad fílmica, que crea una realidad por sí misma, en un nuevo contexto. Y gracias a esa nueva realidad fílmica, huella de un encuentro libre entre el antropólogo o antropóloga y la comunidad objeto de su interés, podemos entender mejor el mundo y contribuir, aunque sea de forma indirecta, a su transformación y mejora.

Bibliografía

Ardèvol, Elisenda.

2001. **Imatge i coneixement antropològic**". *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*. Universitat Autònoma de Barcelona, N° 27, pp. 43-64, Barcelona.

Augé, Marc.

2003. **Pourquoi vivons-nous?**. Fayard. Paris.

Augé, Marc.

1997. **Pour une anthropologie des mondes contemporains**. Flammarion. Paris.

Banks, Marcus & Morphy, Howard

1999. **Rethinking Visual Anthropology**. Yale University Press. London.

Buxó, Maria Jesús y de Miguel, J. M. (Eds).

1999. **De la Investigación Audiovisual. Fotografía, Cine, Vídeo, Televisión**. Proyecto A Ediciones. Barcelona.

Colleyn, Jean-Paul & Augé, Marc.

2005 [2004]. **Qué es la antropología**. Paidós. Barcelona.

Collier, J. Jr., & Collier, M.

1986. **Visual Anthropology: Photography as a Research Method**. University of New Mexico Press. Albuquerque, NM.

Lévy-Bruhl, Lucien.

1985 [1927]. **El alma primitiva**. Península. Barcelona.

Lévi-Strauss, Claude

1969 [1952]. **Raça i història**. Edicions 62. Barcelona.

Piault, Marc Henri.

2002 [2000]. **Antropología y cine**. Cátedra, Madrid.

Godelier, Maurice.

1988. **"An Interview"**. En *Anthropological Filmmaking. Rollwagen, Jack R. (Ed.)*Harwood Academic Publishers. Amsterdam.

Rouch, Jean.

1995. **"El hombre y la cámara"**. En *Imagen y Cultura. Perspectivas del Cine Etnográfico*. Ardèvol, E. y Perez Tolon, L. (Eds.) Biblioteca de Etnología 3. Diputación Provincial de Granada. Granada.

Tylor, Edward Burnett.

1981 [1871]. **Cultura primitiva**. Ayuso, Madrid.

Wallerstein, Inmanuel.
2004. **World-Systems Analysis: An Introduction**. Duke University Press. Durham, NC.