

Video e investigación Antropológica.

Algunas consideraciones metodológicas y epistemológicas

Carlos Pérez Reyna

Traducción al castellano de Luis Campos¹

1. ENCUENTROS.

Desde que en 1870, el fotógrafo inglés Edward Muybridge demostró a través del uso de fotografía paradas en intervalos controlados que las cuatro patas de un caballo en pleno galope quedaban suspendidas en el aire al mismo tiempo, incuestionablemente se colocó la base fundamental del uso del filme en la investigación científica. Este estudio fue el primer reconocimiento científico sobre detalles efímeros del movimiento que no son fácilmente capturados por el ojo humano desnudo. En 1882, Etienne Jules Marey consiguió construir, en las dimensiones de un fusil de caza, un aparato capaz de fotografiar doce veces por segundo un mismo objeto en la línea de la mira. Se daba así origen a la cronofotografía que, por primera vez, permitía la producción de imágenes en movimiento.

“La cámara moderna está estrechamente vinculada a esta primera invención, la cual registró una imagen diez a doce veces por segundo en una bobina continua de papel sensibilizado. A partir de entonces, la imagen animada ha sido usada abundantemente en las investigaciones científicas desde la astronomía y la zoología hasta las ciencias humanas, en todo esos campos viene siendo la mejor herramienta para registrar el movimiento. Los psicólogos las han usado, tanto en el estudio animal como en el comportamiento humano.

A Gessel² le gustaba trabajar el desarrollo del niño (1934, 1945) y su trabajo se basaba no solamente en el estudio de la métrica de la película, sino también en la comparación y análisis de frames ampliados y únicos.

La antropología experimentó la utilización de este nuevo medio de comunicación cuando al final del siglo XIX, el médico Félix-Louis Regnault³ filmó una mujer ouolve mientras fabricaba tiestos de cerámica durante una exposición

¹ Doctor en Antropología por la Universidad de Brasilia. Profesor de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

² Collier Jr, John and Colier, Malcom. Visual Anthropology, Albuquerque (University of New Mexico Press), 1986, p. 140.

³ Regnault, autor del primer filme etnográfico proclamó, varias veces, el interés del cine para la etnografía, llegando hasta proponer la creación de museos audiovisuales de etnografía, asociando las fuentes del cine y del fonógrafo. Piault, Marc-Henri. La antropología y el "paso a la imagen", en Cadernos de Antropología e Imagem 1, R.J. UERJ, 1995, p. 23.

sobre África Occidental, en París. Según Brisset⁴, un destacado y poco valorizado precedente es encontrado en la obra de Edward S. Curtis, que pasó más de 30 años realizando documentales sobre los indios norteamericanos.

Pero fueron Margaret Mead y Gregory Bateson (1936-1938), que hicieron uso efectivo de la imagen animada para el análisis cultural del comportamiento. Marvin Harris⁵ considera que la capacidad demostrativa de las observaciones de estos antropólogos, publicando o exhibiendo esos registros juntamente con las descripciones verbales, fueron prácticas fundamentales para la instauración de una nueva praxis en el trabajo de campo. Hoy en día esos primeros documentos visuales alcanzan el status de clásicos⁶.

A partir de esas primeras experiencias el audiovisual ha sido utilizado de dos maneras. Marc-Henri Piault diferencia esos usos: "para la antropología, el cine y los diversos métodos audiovisuales son tanto instrumentos de observación, instrumentos de transcripción e interpretación de realidades sociales diferentes en cuanto instrumentos para la ilustración y la difusión de las investigaciones"⁷. La primera hace referencia a una amplia gama de investigaciones que envuelve el audiovisual como herramienta de investigación en los fenómenos culturales. La segunda, al gran interés por los filmes antropológicos -y a la producción de estos- en la utilización en salas de clases y otros auditorios. Estos usos dan al cine antropológico, o a la antropología visual, una constitución⁸ sin la robustez de otras disciplinas en las ciencias humanas.

1.1 Algunas características de la imagen animada.

Aunque no sea nuestra pretensión entrar en discusiones sobre las diferencias entre la imagen videográfica y la imagen fílmica, para efectos de una mejor separación entre los dos tipos de imágenes, la separación la haremos desde el punto de vista técnico. Para esto vamos a mantener aquello que dijo Jacques Aumont a propósito de esta distinción:

⁴ Brisset, Demetrio. "Aportes visuales al análisis cultural", en Revista Telos, Madrid, N. 31, 1989, p. 134.

⁵ Harris dice que las causas que motivaron a Mead y Bateson a utilizar estas herramientas son consecuencias de las críticas hechas a sus libros de carácter configuracional. La cita es extraída de la obra de Canevacci, Máximo. Antropología da Comunicação Visual, São Paulo (Brasiliense), 1990, pp. 33-34.

⁶ No es necesario enfatizar que los ejemplos aquí citados en el campo de la antropología visual (o fílmica) son apenas algunos pocos de un abanico muy extenso. No es nuestra intención el entrar en terrenos históricos. Para una mejor comprensión del proceso de formación del filme etnográfico, sugiero lecturas de los siguientes textos de (9versión en francés) Emille de Brigard. "Historique du filme ethnographique", en Claudine de France (org) Pour une anthropologie visuelle, Paris (EHESS), 1979, pp. 21-51. (versión en inglés); Op. Cit. "The History of Ethnographic Film", en Paul Hockings (org.) Visual Anthropology, La Haye (Mouton), 1975, pp. 13-43; e Pierre Jordan. "Primeiros contatos, primeiros olhares", en Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, UERJ, 1995., Pp. 11-22.

⁷ Piault, Marc-Henri. "Antropologia e Cinema", en Catálogo II Mostra Internacional do Filme Etnográfico, RJ (Interior Produções), 1994, p. 63.

⁸ El análisis y la búsqueda de un rigor estatutario, hoy en día un tanto oscuro en la antropología visual, dice respecto a ciertos análisis que este artículo levantará panorámicamente más adelante.

- Mientras que la imagen videográfica es grabada en soporte magnético; la imagen fílmica es una imagen fotográfica;
- La imagen del video es grabada por barradura electrónica que explora las líneas horizontales superpuestas;
- la imagen fílmica es grabada de una vez; • La imagen fílmica resulta de la proyección sucesiva de fotogramas separados por fajas negras; la imagen videográfica, de una barradura de la tela por un spot luminoso"⁹.

Cabe señalar que además de ruidos y lluvias de transmisión, "no hay entre video y cine ninguna diferencia perceptible en lo que atañe al movimiento aparente" añade el autor. Basado en estas "coincidencias" es que, al hablar de imágenes en movimiento, nos estamos refiriendo tanto al video como al filme. Después de esta previa consideración, podemos preguntarnos acerca de ¿qué es lo que caracteriza las imágenes en movimiento? Para John Collier Jr., con las imágenes en movimiento, la naturaleza y el significado del comportamiento social se tornan fáciles para una descripción con detalles responsables. El lenguaje del movimiento define el amor y el odio, la indignación y la alegría, la rabia y el placer entre otras cualidades del comportamiento¹⁰. Por esto, tanto en la práctica como en los análisis visuales sobre el comportamiento y la comunicación, generalmente la tendencia es a utilizar el filme y el video.

Tomando como punto de partida los motivos explicados por este autor, surgen una serie de investigaciones que sirven como ilustración. La experiencia realizada por Edward T. Hall en el verano de 1968 es un buen ejemplo de esto. Usando un equipamiento Super-8, registró tres diferentes tipos de familias: una anglo, una tewa (india) y una española, todos disfrutando de un paseo en una feria de una ciudad al norte de Nuevo México. A primera vista el filme parece contener escenas de comportamiento habitual, pero al proyectarlo en cámara lenta y cuadro a cuadro, revela detalles y contrasta estilos no verbales de cada familia, sincronismo y aspereza de los movimientos y comunicaciones entre personas de diferentes prácticas sociales¹¹. En esta experiencia, la utilidad del filme se constituyó en una práctica ideal tanto en el registro como en el análisis visual y/o estudio del comportamiento, de la comunicación humana y de los procesos de análisis culturales.

Sólo el filme y el video¹² pueden llegar más próximos del realismo del tiempo y

⁹ Aumont, Jacques. *A ImageM*, Campinas-SP (Papirus), 1993, pp. 170-171.

¹⁰ Collier JR, John and Collier, Malcom. *Visual Anthropology*, Albuquerque (University of New Mexico Press), 1996, p. 140.

¹¹ Op. Cit. *Visual Anthropology*, Albuquerque (University of New Mexico Press), 1996, p. 141.

¹² No es nuestra intención hacer apología del video como instrumento de trabajo, ni mucho menos dedicarnos a los aspectos particulares que la utilización de las imágenes en movimiento trae consigo, aún más, porque no creemos en la objetividad inherente u ontológica de esas imágenes para describir una determinada realidad. Opciones, elecciones, dificultades y manipulaciones son siempre implícitas o explícitas del acto de investigar.

¹³ Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad Oeste de Australia, Nedlands, Australia. Machin, Barrie "Video and Observation of Complex Events - The New revolution in Anthropology", en *Glasnik - Bulletin of Slovne Ethnological Society*, Zagreb, Vol. 28, 1988, pp. 64-68.

¹⁴ "Yo no reconocí los procesos rituales, sobre los cuales sus análisis fueron supuestamente basados. La limitación de las descripciones en su artículo no parecen pertenecer a los mismos trabajos de exorcismos que yo había estudiado en Sri Lanka (...) la mayoría de las omisiones importantes están en el hecho de que ciertos etnógrafos han tenido resistencia para

del movimiento o a las variedades de realidades psicológicas en las relaciones interpersonales. Un ejemplo de esto es la difícil evaluación con fotografías del carácter del amor entre padres e hijos, ya que tanto el filme como el video pueden registrar la naturaleza, la duración y la frecuencia del contacto familiar. Lo que no acontece con la fotografía, porque ella quiebra la cadena de actitudes y reacciones enfrente del medio social; estos cortes en el tiempo son fragmentos de vestigios emocionales fluentes de un proceso cualquiera de comunicación.

El filme y el video son los medios operacionales que nos introducen en nuevos dominios del estudio antropológico. Desde la captación de sutilezas imperceptibles al ojo desnudo como las relaciones sociales, hasta las ceremonias, las danzas o cualquier evento complejo, donde muchos elementos están en movimiento conjunto y/o permanente. Barrie Machin¹³ cuestiona los resultados de la investigación "A Performative Approach to Ritual" del etnólogo Tambiah, (1981), que trata del exorcismo en Sri Lanka. Habiendo trabajado en la misma región y con datos recopilados en video, las observaciones de Machin¹⁴ difieren de aquellas levantadas por Tambiah que sólo utilizó la observación directa.

En este caso, la dificultad de reunir datos para desvelar eventos complejos - rituales -, coloca a los investigadores no usuarios de la imagen animada ante ciertos problemas de observación. Los clásicos métodos para la recolección de datos son poco cuestionados y no obstante se constituyen en los así llamados datos primarios, tienen que ser con antecendencia analíticamente reconstituidos. En esta situación, el "*crudo*"¹⁵ cuaderno de campo y la memoria llegan a ser, en conjunto, altamente incompletos e inadecuados. El valor especial del video en la cita mencionada está, si bien entendemos, en la capacidad de registrar las variantes del proceso, de la emoción y otras sutilezas del comportamiento y de la comunicación, que la fotografía, la memoria y el cuaderno de campo no, están en condiciones de proveer.

Es muy natural que el material recolectado en el trabajo de campo requiera muchos exámenes, sobre todo los fenómenos observados por varios elementos dispersos, o a veces dispersos, que forman un conjunto. Tradicionalmente el investigador sólo dispone de su memoria para, a partir de sus notas,

profundizar en los estudios sobre rituales (...) dependiendo de la naturaleza de la investigación, los datos recolectados en el trabajo de campo precisan probar cierto grado de exactitud, lo cual es inusual. Por esto, me remito a la naturaleza revolucionaria del trabajo de campo con la cámara de video. Los avances de la ciencia frecuentemente vienen acompañados de mejoras técnicas, y a mi parecer el video es un nuevo instrumento radical para la antropología. Yo creo en esto porque se hacen observaciones instantáneas de sí mismo, de los informantes y en parte porque produce un aumento de la atención en el operador, una especie de 'Cine-Transe' al que se refería Rouch". Machin, Barrie "Video and Observation of Complex Events - The New revolution in Anthropology", en Glasnik - Bulletin of Slovene Ethnological Society, Zagreb, Vol. 28, 1988, pp. 64-68.

¹⁵ "Raw", expresión utilizada por Clifford y Marcus (1986) para llamar al cuaderno de campo, después de las investigaciones de Mead y Bateson en Bali. Extraída del ensayo de Janckins, Ira. "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their use of Photography and Film", in Cultural Anthropology, Washington (American Anthropological Association), Vol. 3, N. 2, 1988, p. 160.

recomponer ese conjunto. El video modifica radicalmente ese proceso, pues los elementos constituyentes del fenómeno observado pueden ahora ser vistos, revistos y envolver a los informantes en su interpretación.

1.2 Especificidades del video: el feedback como proceso.

Históricamente tenemos muchos pioneros que utilizaron la imagen animada como medio de documentar lo que se entendía en la época como sociedades poco evolucionadas. La realización de esos documentales hizo de ellos precursores de la transformación de los métodos clásicos de investigación antropológica. Entre los más nombrados y conocidos, el geólogo Robert Flaherty -considerado el patriarca del filme antropológico- filmó el día a día del esquimal Nanook. Aún joven, Flaherty acompañaba a su padre, propietario arruinado de una pequeña mina, en sus viajes de exploración para grandes compañías mineras. En una de esas expediciones por la bahía de Hudson llevó una cámara para filmar en sus momentos libres a los esquimales. Su idea era mostrar a los Inuit sus propias imágenes, si bien el resultado del montaje no llegó a satisfacerlo. Abandonadas las exploraciones, Flaherty y su esposa volvieron al norte de Canadá para continuar su proyecto. ¿Por qué no registrar un típico esquimal y su familia y hacer una biografía de sus vidas durante un año? Esta fue su idea central, estructurándose en torno de la constante lucha contra el hambre en el terrible clima polar. Con el apoyo financiero de un prestamista y una cámara de 35 mm, los Flaherty llevaron 16 meses para filmar al cazador Nannok y su familia, encargándose de su alimentación para así poder dedicarse exclusivamente a las filmaciones. La esencia de su método fue que en un mismo día revelaba y proyectaba las imágenes registradas a sus personajes.

El filme se convirtió en la más famosa de las crónicas sobre formas de vida primitiva. Surgía, entonces, lo que Jean Rouch llamaría "la invención de toda nuestra ética", para responder a su principal preocupación: "¿cómo filmar personas sin mostrarles sus imágenes?"¹⁶. Es, a partir de esta observación compartida o participante¹⁷, que se abre la colaboración mutua entre las personas filmadas y el antropólogo-cineasta. La **participación inmediata**¹⁸ y directa de los personajes observados en el registro, constituye la singularidad de este método de investigación, ya que aumenta el campo de observación, de análisis y de interpretación conjunta. Esto significa mostrar a los personajes sus

¹⁶ Extraído del artículo de Rouch, Jean. "Os 'Pais Fundadores' dos 'Ancestrais Totémicos aos pesquisadores de Amanhã, en I Mostra Internacional do Filme Etnográfico, RJ (Interior Produções), 1993, p. 16.

¹⁷ Aceptación extraída del texto de Jean Rouch, al citar a Luc de Heusch, para definir la cámara participante como un tercer personaje en esta relación de intercambio de informaciones. Rouch, Jean. Pour une anthropologie visuelle, Paris (EHESS), 1979, p. 56. Este feedback es también llamado por algunos autores de effet-miror (efecto espejo). Jean Rouch lo denomina de anthropologie partégée (antropología compartida).

¹⁸ Marc Henri-Piault prefiere designar a este proceso por el término anthropologie de l'échange (antropología del intercambio), que objetiva la confrontación de dos culturas. Según el autor, traduce más adecuadamente el trabajo de localización recíproca entre el investigador/cineasta y sus personajes, ya que coloca la distancia y la proximidad en un proceso de intercambio recíproco, aun cuando este intercambio sea desigual. Texto extraído de Peixoto, Clarice. "Kaléidoscope d'images -les contraintes et les contributions de l'audiovisuel à l'analyse des relations sociales" en, Journal des ANTHROPOLOGUES - Dossier les territoires de l'altérité, París (AFA), N. 59, 1995, p. 118.

propias imágenes y motivarlos a comentarlas, debatirlas y discutir las después de los registros. Este procedimiento implica, muchas veces, lo que Clarice Peixoto destaca como el *"encuentro o confrontación de lógicas y culturas diferentes, de conceptos de la identidad o alteridad, del problema de la realidad y de la representación, o aun más, el lugar de lo visual en los medios de expresión"*¹⁹. En otras palabras, el video²⁰ en cuanto herramienta, más allá de animar e instigar el conocimiento mutuo, tiene la capacidad de provocar una auto contemplación, llevando al agente filmado a rever y reencontrar momentos y situaciones en las cuales fueron observados. A partir de esto, la imagen provoca estados de ánimo en armonía con la aceptación o el rechazo, de la risa o del llanto, o simple silencio, del mismo modo que estimula el discurso y la reflexión sobre sí misma. Jean Roch explica ejemplarmente estas situaciones cuando narra los bastidores de la proyección de su filme *"Bataille sur le Grand Fleuve"*²¹.

Por lo tanto, esta especificidad es medio de transmisión de conocimiento que lleva al espectador al descubrimiento de otra cultura, y aquí no solamente en los aspectos más espectaculares, sino también en sus interacciones, representaciones o dimensiones menos evidentes (relaciones interpersonales, espacios geográficos, etc.) En este sentido, la experiencia de la investigadora Clarice Peixoto evidencia esas dimensiones²². Su propuesta fundamental fue presentar las primeras versiones a las personas filmadas y realizar, en su compañía, el examen de las imágenes de su cotidiano tanto en la plaza Batignolles, como en aquellas que mostraban las actividades de los personajes brasileños.

El acto de filmar desempeñó, de este modo, un papel importante tanto en el establecimiento de los contactos con los personajes, como en el acompañamiento de sus prácticas sociales. En este caso, filmar es mucho más que un instrumento para escribir los sistemas, es una investigación del proceso de conocimiento.

La potencialidad de la práctica videográfica recibe un destaque especial en la obra de Claudine de France, la cual elabora una propuesta metodológica que va mucho más allá de la mera utilización de las imágenes animadas como instrumento de registro. France muestra con claridad sus principales funciones: *"Podemos inicialmente afirmar que colocar en evidencia los hechos que son imposibles de establecer solamente con la observación directa y describirlos difícilmente restituido por el lenguaje, constituyen las dos funciones principales*

¹⁹ Peixoto, Clarice. "Filme etnográfico e documentário: questões conceituais, marcos históricos e tradições", en Cinema e antropologia - Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual, RJ (Interior Produções), 1994, p. 13.

²⁰ Después de la aparición de la grabadora (magnetófono) y de la cámara Polaroid, el video es una de las últimas etapas de las tecnologías de instantaneidad. Se sabe también, a pesar de estas virtudes, que el video técnicamente es inferior al filme por su baja definición y mayor escala de contrastes, del orden de 100 contra treinta. Finalmente, la conservación vulnerable del video a los campos magnéticos amenaza una mejor durabilidad de sus señales.

²¹ Extraído del artículo de Rouch, Jean. "Os 'Pais Fundadores' dos 'Ancestrais Totémicos aos pesquisadores de Amanhã", en I Mostra Internacional do Filme Etnográfico, RJ (Interior Produções), 1993, p. 19-20.

²² Peixoto, Clarice. "Reencontro do pequeno paraíso: um estudo sobre o papel dos espaços públicos na sociabilidades dos aposentados em Paris e Rio de Janeiro". Tese de Doutorado na EHESS, Paris (1993).

del filme etnográfico"²³. Siendo así, la imagen animada tornaría evidentes las diferentes manifestaciones sensibles e imposibles de establecer con la observación naturalista; y describiría aquellos difícilmente restituidos por el lenguaje escrito. En este caso, la imagen animada permite una utilidad científica, su originalidad de evidenciar hechos que son imposibles de establecer, en relación a otras formas de observación y de expresión clásicas.

¿Cuál sería entonces el papel de las expresiones verbales y escritas? Según la autora, las expresiones verbales y escritas tienen en la imagen animada un soporte que les permite desempeñarse mejor sobre constantes e inalterables fenómenos fluentes, y no más sobre la persistencia cristalizada de las representaciones artísticas de características figurativas estáticas (diseños, pinturas, fotografías) o sobre el fluente efímero del mismo modo que aprehende la observación directa, inmediata. France enfatiza esa relación: *"Tomando el lugar de la escrita, la imagen animada libera así al lenguaje de su papel de espejo aproximativo del fluente, sobre el cual puede ser dicho ahora un discurso totalmente diferente"*²⁴. Como resultado de esto, la adopción de la imagen animada en las investigaciones modifica profundamente las relaciones entre la observación y el lenguaje (oral o escrito). La autora llama a esta nueva relación *"observación inmediata / observación diferida / lenguaje"*²⁵.

1.3 La observación diferida.

Observar y describir son acciones inherentes a toda práctica antropológica, sobre todo en los moldes de la praxis clásica. Con la introducción de las nuevas propuestas imagéticas -el video en este caso- las posibilidades de enriquecer e incrementar otros ejercicios además de estas dos técnicas, revolucionaron el método empírico natural dirigido a revelar y explicar las características observables de los hechos reales. Estas particularidades presuponen determinadas operaciones prácticas, tanto con los objetos estudiados, como con los medio naturales de aprehensión de conocimientos utilizados. Se entiende este método de observación como el método de conocimiento empírico, esto es, *"la percepción dirigida a la obtención de información sobre objetos y fenómenos de la realidad, constituye la forma más elemental de conocimiento científico, en la cual se encuentra la base de los demás métodos empíricos"*²⁶. En otras palabras, este tipo de observación se produce a partir de la acción del objeto exterior sobre los órganos sensitivos del hombre y como consecuencia de esta actividad se origina la percepción de la realidad objetiva.

De estas prácticas -observar y describir- se pensaba haberlo dicho todo. A partir de 1969, después de numerosos exámenes y realizaciones de filmes, Claudine

²³ France, Claudine de. "Corpos, Matière et Rite dans le Filme Ethnographique", en *Pour une Anthropologie Visuelle*, Paris, (EHESC), 1976, p. 140.

²⁴ Op. Cit. *Cinéma et Anthropologie*, Paris (EMSH), 1989, p. 7.

²⁵ Op. Cit., p. 7.

²⁶ Rodríguez, Francisco J. Y otros. *Introducción a la Metodología de las Investigaciones Sociales*, La Habana (Política), 1984, p. 40.

de France²⁷ levanta preguntas, cuestiones, opciones y dificultades de orden metodológica que, en el filme antropológico, permanecían oscuras, aun cuando existiesen aportes teóricos metodológicos efectuados por diferentes investigadores usuarios de la imagen animada. De los resultados de estos análisis, la autora entra en un terreno importante a ser desvelado, sobre todo en lo que tiene que ver con la utilización del audiovisual como medio de obtener conocimiento en la antropología. Con la intención de proponer ciertas consideraciones de rigor metodológico, ella parte de la siguiente pregunta:

"sobre los aspectos de la actividad humana, los más accesibles a la imagen animada y sobre los medios específicos a la disposición del etnólogo-cineasta para mostrarlos o colocarlos en relevo, fuimos llevados a ponernos en la siguiente cuestión: ¿hasta qué punto la introducción del cine en la etnología modificó la manera que tenía el etnólogo de observar y describir?"²⁸ .

Sabemos que en todo proceso de observación pueden ser reconocidos básicamente cinco componentes:

El objeto de observación, el sujeto de observación, las condiciones de observación, los medios de observación y el sistema de conocimientos a partir del cual se formula el objetivo de la observación.

Tanto el objeto cuanto el sujeto de observación son elementos imprescindibles para que esta se realice; no hay observación sin objeto y menos aún sin sujeto. Por otra parte, las condiciones de observación se constituyen en las circunstancias a través de las cuales esta se realiza; quiere decir, el contexto natural o artificial en el cual el fenómeno social se manifiesta o se reproduce, es el cuerpo de conceptos, categorías y fundamentos teóricos de la antropología.

No obstante, son los medios materiales de observación - en este caso el video- los que posibilitan la ampliación, la transformación de la cualidades, las características y/o las particularidades del objeto de la observación. Es en esta etapa del proceso de observación que nos detenemos a pensar en la siguiente cuestión: *¿será que antes de pasar a observar otras fases del objeto de investigación o, eventualmente a elaborar y describir los primeros resultados de la observación sensorial , no deberíamos verificar si esta observación fue minuciosamente realizada?*²⁹ .

²⁷ De la Formación de Investigadores Cinematográficos de la Universidad de Paris X - Nanterre sobresale claramente la obra *Cinéma et Anthropologie*, de Claudine de France, tesis que revela fundamentalmente las opciones y dificultades particulares que todo cineasta encuentra al desarrollar los registros visuales en antropología.

²⁸ France, Claudine de. *Cinéma et Anthropologie*, Paris (EMSH), 19989, p.3.

²⁹ Aún cuando esta observación fuera participante, sin la utilización de una herramienta de registro audiovisual no deja de ser sensorial e inmediata.

Aquí la imagen animada desempeña un papel fundamental porque ella ofrece a las prácticas de observar y describir un nuevo soporte a usufructuar³⁰, colocando así una nueva mirada, esta vez "*mecánica*", en aquello que nos es dado ver. No obstante, se reconoce que por la mediación³¹ de esta mirada "*mecánica*" el investigador usuario de este nuevo soporte orienta la observación y la descripción, al sujeto sensible de registro imagético.

Ejemplos de investigaciones y filmes que nos permiten sustentar este propósito son, entre otros, el ejemplo de Barri Machin sobre la restitución de rituales de exorcismo en Sri-Lanka, las experiencias fílmicas descriptivas como *Dead Birds*, de Robert Gardner³², fundada en las actividades guerreras (con arcos, flechas y lanzas) y rituales funerarios de los *Dani*³³. O para citar otros ensayos fílmicos micro descriptivos de Claudine de France en *La Charpaigne e Laveusses*³⁴, y los ejercicios basados en la descripción del referencial espacial del movimiento individual humano, cuyo mayor ejemplo es el trabajo de las manos en oposición al conjunto del cuerpo. En este caso, la descripción aproxima la restitución de las cadenas de gestos y operaciones concernientes a esos momentos.

El hecho de fijar de forma persistente todo un flujo de actividades sensibles que pueden ser analizadas por el investigador-cineasta, por el informante y por ambos a la vez, en el propio campo o en el laboratorio, innumerables veces se torna fundamental para nuevos descubrimientos. La apertura de una nueva relación de intercambio de informaciones, gracias a la potencialidad de este nuevo medio, según de France, da origen a una nueva propuesta - *la investigación exploratoria*³⁵ - en la antropología:

Frente a esta proposición, la observación diferida posee dos funciones metodológicas:

1) Con la misma esencia técnica y metodológica de la observación compartida, la observación diferida substituye la observación inmediata en el examen profundo del proceso, a partir del momento en que: "*el registro cinematográfico*,

³⁰ Utilizo el término usufructuar en los dos sentidos: de posesión, porque la observación una vez cristalizada o registrada, nos otorga la posibilidad del feedback; y de gozo, para sacar provecho de datos esenciales de las variadas manifestaciones concomitantes que componen la atmósfera de un grupo humano, y que generalmente pasan desapercibidos en la observación natural.

³¹ Es también mediación, en la medida que se establecen las relaciones entre el etnólogo y las personas filmadas en el propio local de la observación, antes que el instrumento invasor pueda provocar rechazo por parte de los agentes y así ocasionar la ruptura de las relaciones entre observador y observado.

³² Detalles más profundos sobre las otras caras de las guerras fueron completados después del tercer viaje de Karl Heider a los Dani. Ver Heider, Karl G. "Uma História do Filme etnográfico", en, Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, UERJ, 1995, pp. 41-44.

³³ Localizados en la entonces Nueva Guinea (hoy la provincia de Irian Jaya, en Indonesia).

³⁴ France, Claudine de. *Cinéma et Anthropologie*, Paris (EMSH), 19989, pp.38-70.

³⁵ "Tres hechos parecen estar en el origen de la generalización de la investigación exploratoria. Ellos son: la existencia de procesos repetidos, la posibilidad técnica de repetir el registro continuo de estos procesos; y la posibilidad de repetir, en el propio local de la filmación, el examen de la imagen, o sea, la observación diferida del proceso estudiado (...) De hecho, a partir del instante en que el investigador dispone del medio de reproducir de manera repetida la fluidez del proceso estudiado y de observar a voluntad su imagen - lo sensible filmado reversible - , ¿por qué persistiría en tomar como referencia lo sensible inmediato reversible? Y, ¿por qué se incomodaría con una observación directa anterior al registro del proceso?" Op. Cit. Paris (EMSH), 1989, p. 308.

*soporte de la observación diferida se torna el primer acto de la investigación. El filme abre la pesquisa. La entrevista con las personas filmadas y la indagación de los informantes se apoyan en el examen del registro y dejan de ser etapas preliminares a la filmación, siendo ellos mismos diferidos*³⁶.

2) La observación diferida instaura, además, una nueva relación en la construcción de los resultados finales de la investigación, pues mientras en la metodología tradicional la verificación de los resultados puede ser perjudicada en el paso de la observación sensorial, directa e inmediata, una vez que ese paso trae como soporte el cuaderno de campo y la memoria. En la observación diferida este paso es mediado por el observado filmado que genera un nuevo tipo de construcción de los resultados finales, pues éstos se basan en la observación diferida que posibilita dos tipos de análisis:

- Desde el punto de vista del **antropólogo**: en primer lugar para examinar e interpretar los datos repetidamente con el propósito de obtener respuestas e interrogantes de la investigación o descubrir otras nuevas, y al mismo tiempo ofrecer alternativas de análisis a otros investigadores sobre los mismos datos visuales.
- Y en segundo lugar, desde el punto de vista del **cineasta**: para tomar conocimiento de las diferentes relaciones entre las imposiciones instrumentales (en este caso, videográfica), y los procedimientos de descripción fílmica y principalmente de ciertas circunstancias y situaciones³⁷ del proceso observador que no figuran sobre la imagen, permitiendo de esta manera un mejor ajuste en los métodos particulares de registro fílmico.

La conjunción de estas miradas es uno de los factores que explicitan las ventajas de una propuesta metodológica en la observación diferida³⁸. De esta manera, tenemos un buen ejemplo de descifración en los análisis de las imágenes que Annie Comolli³⁹ hace del filme de Jean Rouch *Architectes Ayorou*. Dicho filme había sido pacientemente analizado por la investigadora antes que descubriera, en un segundo plano de la imagen, la presencia de una muchacha observando atentamente el trabajo de las mujeres. Aunque el cineasta no haya tenido la intención de poner en evidencia esta forma particular de aprendizaje, la observación diferida resulta en este caso un medio eficaz de encontrar en lo observado filmado, elementos ocultos de la imagen. De este modo, la fundamental preocupación para Annie Comolli, no es ver solamente

³⁶ Op. Cit. Paris (EMSH), 1989, p. 309).

³⁷ Circunstancias, aspectos, situaciones, momentos o también llamados Bastidores. Las investigaciones de estos bastidores entregarán otros elementos de análisis del proceso de observación global.

³⁸ "Muchos hechos y gestos recogidos en el filme escapan a la atención del espectador durante las primeras veces en que lo asiste. Ocultos por el continuum gestual y por el desdoblamiento simultáneo de los diferentes aspectos del proceso aprendido, muchas veces efímeros o muy familiares, no son percibidos a no ser después de numerosos exámenes de la misma sucesión de imágenes. El espectador, invadido por el material que tiene a su frente, retiene inicialmente los aspectos o momentos más impresionantes, aquellos que, por ejemplo, le permiten más fácilmente dar continuidad mítica a las manifestaciones rituales, una coherencia narrativa a las actividades materiales. Muchos gestos, objetos, encadenamientos o intervalos, relaciones de orden en el espacio o en el tiempo pasan así desapercibidos." France, Claudine de *Cinéma et Anthropologie*, Paris (EMSH), 1989, pp. 335-336.

³⁹ France, Claudine de *Cinéma et Anthropologie*, Paris (EMSH), 1989, pp. 339.

los hechos y gestos de la vida cotidiana o ceremonial, sino la de subrayar sobre la imagen, algunos de sus aspectos mejor que otros.

Además, el aprovechamiento conjugado de estos dos puntos de vista es encontrado, entre otras investigaciones, en los análisis imagéticos de Jane Guéronnet⁴⁰, que usufructuó de las particularidades del video y procedió al estudio de la vida de una familia francesa de clase media alta en París. En esa perspectiva, su objetivo fue estudiar los cuidados del cuerpo a partir del comportamiento que los padres permiten en la protección higiénica de sus hijos en la infancia. Según la autora, los resultados de esta sociología elemental son elocuentes: *"El filme fue visto cerca de treinta veces. De este modo, el flujo continuo fue establecido: la revisión del video, el comentario oral de las imágenes y la descripción por escrito de los análisis. A partir de la visualización de las imágenes fuimos capaces de formular algunas preguntas y respuestas concernientes al material observado"*⁴¹. En estos casos los análisis de los filmes permiten descubrir las relaciones y modos de cooperación y manipulación o ritmo corporal de los padres durante el acto de bañar a los hijos. Estos, a su vez, muestran las diferentes formas rituales de diversión. De este modo, todo movimiento rutinario es expresivo del corazón de las relaciones sociales entre los componentes de la misma familia.

En fin, la observación diferida fundamentada en lo observado filmado, propicia el esclarecimiento, la explicación, la descomposición eventual y/o mapeamiento de las diferentes formas de expresión ocultas o de difícil percepción en los procesos a describir. Los diferentes ejemplos aquí expuestos admiten la posibilidad de otros resultados finales en las investigaciones. La observación diferida abre un nuevo soporte a la escritura. Después de múltiples exámenes de las imágenes, se tornarán posibles mayores informaciones descriptivas en el texto final. Claudine de France lo subraya pertinentemente⁴².

Creemos, por lo tanto, que el registro videográfico en antropología no se limita a la mera acción de filmar o "*disparar*" u "*ojo mecánico*". Por el contrario, el uso del video nos fuerza a considerar la importancia de buscar, investigar y evidenciar nuevas estrategias de investigación de campo. Esto quiere decir, producir una especie de manifiesto de estrategias que puedan obligarnos a ir

⁴⁰ Jane Guéronnet (1953-1989), antropóloga/cineasta y especialista en procedimientos corporales, de la Universidad de París X Nanterre, hizo muchos filmes sobre rituales cotidianos en Francia. Publicó "Le Geste cinématographique" (1987), una genuina teoría del acto de filmar el filme documental.

⁴¹ Guéronnet, Jane. "Ritual and Cooperation in a Bodily Procedure", en Paul Hockings (Ed.) Visual Anthropology, Switzerland (Harwood Academic Publishers), Vol. 6, N. 1, 1993, pp. 25-43.

⁴² "De las observaciones obtenidas durante las entrevistas hechas a partir de la visión repetida de las imágenes, surge el material para un texto escrito apoyado en lo observado filmado. El texto no posee la doble función de fijar y de establecer los hechos móviles e irreversibles, pero permite que el investigador/cineasta proceda al establecimiento y al análisis más fino de estos hechos, cuyas manifestaciones la imagen capta y retiene, y explicita, bajo una forma más o menos concreta, según las necesidades, las relaciones que le son subyacentes (...) la escrita, aun contribuyendo para dilucidar la imagen, permanece siendo su sierva, porque se somete, antes que nada, a las leyes del desarrollo del flujo gestual. El texto no es nada más allá del momento necesario de este paciente trabajo de descifrado de lo sensible de lo cual participa conjuntamente con la observación diferida y la palabra". France, Claudine de Cinéma et Anthropologie, Paris (EMSH), 1989, pp. 346-347.

más allá de la naturaleza clásica del trabajo de campo. Esta herramienta puede guiarnos al desempeño emancipatorio en la investigación de campo, con la sagrada observación compartida, y fundamentalmente -gracias a los análisis de las imágenes -, tornarse verdaderos soportes no sólo al diálogo con las personas filmadas, sino también a la apertura de nuevos ámbitos en el análisis multidisciplinar de aquello que la imagen nos deja ver. De esta forma, podemos tener una real ruptura con las formas tradicionales de observar y describir, ya que las especificidades que la imagen animada nos ofrece pueden tornar posibles la producción social del conocimiento en ciertas áreas de la antropología.

2. DESENCUENTROS.

Ya pasaron más de sesenta años desde que Robert Flaherty presentó *Nanook* por primera vez. A partir de entonces se han realizado muchos filmes y recientemente muchos videos que nos muestran y describen "otras" culturas. No obstante, sólo algunas de estas realizaciones se elaboran tomando como base aquello que hizo de *Nanook* una de las principales lecciones. Se juntaron dos modalidades culturales para así poder observar tanto la vida cotidiana, como los medios derivados de conocimientos sistematizados. La opción de Flaherty en su filme fue probablemente el primer paso para la introducción de los medios de comunicación (cine, video y fotografía) en la adquisición de conocimiento antropológico. Conocimiento a través del cual tanto los pueblos, que han enfrentado el desafío que supone la representación de sus propias historias y culturas, como de los antropólogos, usuarios del audiovisual que intentan o reconstruir culturas en el sentido contrario a los procesos de aculturación, y divulgar elementos del comportamiento tradicional para la posteridad, o analizar los diferentes fenómenos culturales apoyados en las imágenes como fuente reveladora de descubrimientos antropológicos.

Ya pasó también casi media década desde que André Leroi-Gourhan presentó su trabajo titulado "*Le film ethnographique existe-t-il?*" al *Congrès International du film d'Ethnologie et de Géographie*⁴³, artículo que contempla según Claudine de France, el nacimiento del filme etnográfico. Pero, su integridad y constitución continúan estando en pauta de discusión así como el lugar que le debe ser atribuido en la investigación antropológica y en la exposición de los resultados. La misma France constata tal evidencia: "*intentar responder a esta cuestión de otra manera que no sea a través de la exposición de un conjunto de recetas metodológicas es una tarea delicada porque supone parcialmente resueltos ciertos problemas fundamentales. De estos, los más complejos tienen que ver con las funciones cognitivas de la imagen animada, a los aspectos de la vida social y cultural a los cuales tienen acceso el cine y a las maneras como se*

⁴³ Leroi-Gourhan, André. "Cinéma et sciences humaines - Le filme ethnologique existe-t-il?", en *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, Paris, N.3, 1948, pp.42-50.

procesa este acceso⁴⁴ .

De tal manera que no es de sorprender que estos principios metodológicos del filme etnográfico aún permanecen oscuros, no obstante los importantes esclarecimientos traídos por aquellos que intentaron y continuaron a hacer por varias veces un balance del empleo del filme etnográfico y de considerar sus nuevos horizontes.

Por esto, basados en nuestras experiencias y análisis videográficos, nos gustaría hacer algunas consideraciones metodológicas y teóricas respecto de la utilización videográfica en el trabajo de campo. Sin la presentación de un balance exhaustivo, no será nuestra intención constituir un panorama completo sobre la antropología y el audiovisual. Conscientes de esta (de)limitación, cuando mucho, hemos compuesto ciertos **fragmentos incómodos**, acerca de reflexiones que buscan insistir en la importancia de la profundización metodológica y epistemológica, de la que adolecen los encuentros y desencuentros de estas dos praxis.

- a) En comparación con otras áreas de las ciencias sociales, la antropología visual mantiene abiertas brechas decisivas en el campo epistemológico. Esto como resultado de los diferentes usos que se le dan al filme antropológico. Ya sea en las investigaciones que envuelven tanto el filme y el video como herramientas de registro audiovisual de los fenómenos culturales, o por el gran interés en la producción de filmes etnográficos con el propósito de ser utilizados en salas de clases y otros auditorios. Ya sea como posibilidad de interacción con los propios grupos estudiados, ya como medio de utilización y expresión político-cultural de los mismos personajes, en su calidad de realizadores.

Marc-Henri Piault, confirma esta falta de constitución de la antropología visual: *"infelizmente, estos usos variados son en general, confusos, y atribuyen al cine antropológico un estatus relativamente sombrío, lo que torna su utilización, de cierta manera, ambigua"*⁴⁵. Hoy en día es reconocido que como consecuencia de los resultados de los registros imagéticos con objetivos antropológicos, le dan al cine antropológico o a la antropología visual una constitución sin la robustez de otras disciplinas en las ciencias sociales. Manifestándose por un lado, las diferentes complicaciones encontradas en la difusión de los filmes que son, en gran parte, un poco menos que informaciones confidenciales, limitados a un pequeño grupo. Sin poder conseguir así un estatus de rigor científico para

⁴⁴France, Claudine de *Cinéma et Anthropologie*, Paris (EMSH), 1989, p. 1.

⁴⁵ Piault, Marc-Henri. "Antropología y Cine", en *Catálogo II Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, RJ (Interior Producciones), 1994, pp. 62-63.

⁴⁶ Macdougall, David. "mas a final existe realmente uma antropologia visual?", en *Catálogo II Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, RJ (Interior Producciones), 1994, p. 72.

los resultados, ni la recepción de un gran público.

Por otro lado creemos que es urgente un aprendizaje de la lectura de los datos audiovisuales, pues el desconocimiento del lenguaje cinematográfico es un obstáculo tanto para los usuarios que buscan desarrollar esta técnica como para los antropólogos que analizan los resultados. Estamos de acuerdo con lo que David MacDougall considera que: *"Cuando recurrimos al filme debemos saber si esto se hace como método de trabajo de campo o como un simple medio de publicación, pues producir un filme no es tanto saber mirar a través de una cámara como ver lo que hay en la tela"*⁴⁶. El autor pretende decir, si entendemos bien, que también son preocupaciones de todo antropólogo aprehender los elementos propios de una lectura cinematográfica, videográfica o fotográfica que está implícita en ellas. Estas manifestaciones se tornan obstáculos para aquellos que intentan instituirse en esta área ya sea como un campo de prácticas o como un motivo de reflexión que favorezca la comprensión antropológica de la diversidad humana.

- b) El hecho de que la antropología sea por excelencia una disciplina de observación, hace por un lado que la antropología, sobre todo la posmoderna, formule determinados rigores atribuidos al texto escrito, como expresión científica. En este sentido, la antropología y el audiovisual permanecen muy apartados. Evidentemente, para que esto suceda, es preciso que tanto la escritura como el audiovisual puedan tocar al ritmo de una misma partitura, someterse a interpretaciones, a lecturas, y análisis análogas, lo que no es el caso. En tanto, para el antropólogo, por un lado, refuta Bela Bianco: *"el énfasis en el texto escrito relegó a una posición marginal y oculta el hecho de que la práctica de la investigación antropológica implica también, por un lado, la producción de artefactos visuales en tanto documentos constitutivos de la investigación; y por otro lado, no sólo la elaboración de textos escritos, sino también la producción de etnografías visuales"*⁴⁷. Además, para el cineasta, la desaprobación de los resultados de la utilización del filme en las investigaciones siempre fueron explícitas, bajo la denominación de fastidiosas y técnicamente poco significativas a las exigencias mínimas, para agrandar una larga y antigua audiencia. Entendemos, que para el antropólogo en razón de una resistencia epistemológica con respecto al cineasta, por la valorización de una cualidad instrumental y artística, el lugar que ocupa el filme está en función de una sociedad estimulada por el espectáculo. Lo complicado para la antropología visual es que ambas tienen sus razones para ser históricamente construidas. Filmar no es de forma alguna lo mismo que investigar. Con relación a la observación, el cuaderno de campos y las entrevistas, son medios de reflexión diferentes de lo que es el filmar. Entrever el material filmado no es la misma cosa

⁴⁷ Bianco, Bela Feldman. "Antropología e Cinema: Questões de linguagem", en Cinema e Antropologia, Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual. RJ (Interior Produções), 1993, pp. 55-56.

que clasificar y sistematizar las notas de campo, a no ser que el audiovisual en antropología sea aplicado - y como de hecho es - a las investigaciones que contemplen descripciones rituales, operaciones técnicas, el ritmo y el movimiento, descripciones espaciales, relaciones culturales y manifestaciones culturales. En este caso el audiovisual es, por lo tanto, quien mejor captura y percibe, bajo otro ángulo, las manifestaciones simbólicas. Esto tienen íntima relación con Clifford Geertz cuando afirma que *"la única manera para describir los eventos culturales reposa precisamente en la interpretación de ellos"*⁴⁸.

c)

c) Los **bastidores** del proceso de registro. Tanto el diálogo verbal que pueda establecerse entre las personas filmadas y el cineasta, como las diferentes relaciones interpersonales originadas por el desarrollo del proceso, se muestran altamente expresivos. Estos bastidores provocan otras formas de antropología, **la antropología de la producción audiovisual en antropología**. Así, proporcionaría mayores subsidios de análisis global del proceso de utilización del audiovisual en la antropología. En esta línea de raciocinio se coincide con dos análisis concretos: el primero, cuando Etienne Samain reflexiona: *"No son solamente problemas de naturaleza teórica - como aquellos, por ejemplo del estatuto epistemológico de las imágenes y de los medios - que, al imponerse, requieren de toda la atención del antropólogo visual; aún son, esos tantos cuestionamientos relativos a los procesos, códigos y condiciones -y de producción, y de transmisión, y de recepción/lectura - de esos mensajes y de esas estéticas imagéticas que se tornan imprescindibles de ser desveladas, si quisiéramos constituir una antropología visual"*⁴⁹. En estas circunstancias, la producción de otro video en tiempo real (largos planos de secuencia) sería la mejor forma de fijar ese continuo. La limitación aquí sería de orden financiera, ya que se destinaría un gran volumen de cintas para su ejecución. En este caso, antropología y audiovisual no se ponen de acuerdo sobre una determinada cuestión.

La segunda es otra forma de antropología de la producción en antropología, determinada por la falta de una postura crítica de parte de los usuarios y destinatarios, delante del resultado imagético de los registros utilizados (cine, video, fotografía). Se necesita, entonces, preguntarse sobre sus estructuras manifiestas e incluidas que todo proceso de producción audiovisual en antropología siempre carga. Aquí, los bastidores funcionan como espacios de construcción histórica y fuentes reveladoras de concepciones filosóficas e ideológicas. Todo acto de producción de imágenes, hace mención al desvelamiento de las propuestas ideológicas y culturales de los observadores utilizadas en su desencadenamiento como medio de persuasión en un determinado contexto histórico. Bajo esas consideraciones, son pocas las investigaciones consagradas en esa dirección, objetivo poco exigible en la

⁴⁸ Cita extraída de Chozzi, Paulo. "Reflections on Ethnographic Film with a General Bibliography", en *Anthropology Visual, Pennsylvania (HAP)*, Vol. 2, 1989, p. 19.

⁴⁹ Samain, Etienne. Para que uma antropologia consiga tornar-se visual, Campina (Multimeios-Unicamp), Mimeo, 1993.

actual sociedad del espectáculo y la simulación, estimuladas al despojo o galvanización del sentido del lo real.

d) Los beneficios otorgados a la **observación diferida** son evidentes una vez que , la participación de las propias personas filmadas en las constantes repeticiones asegura un mayor aprovechamiento del material registrado. Mientras tanto, se hace necesario subrayar que tal principio metodológico dependerá fundamentalmente de la naturaleza del fenómeno social registrado. Esa misma naturaleza, inscrita en el tema de investigación, decidirá si es preciso la intervención de los informantes. Ni toda aplicación del audiovisual en la antropología puede ser sujeta a la aplicación del **feedback**, con seguridad ese espíritu metodológico quedó muy lejos de ser aplicado en los registros de Robert Gardner, en *Dead Bird*. Por otro lado, ni siempre las personas filmadas se muestran disponibles para informar y/o comentar. Ya sea para analizar su propia imagen y comportamiento, o para comentar imágenes o comportamientos colectivos, por el hecho de estar envueltas otras personas, otros individuos. En este caso, va a depender, por un lado, de una cierto grado de conciencia de parte de lo observado con relación a lo que el observador pretende con su participación **a posteriori** en el proceso mismo del registro. Ahora bien, si el mismo proceso de registro alteró su comportamiento en tanto personaje, la tortura a la que es sometido por las constantes visiones repetidas de las imágenes acaba muchas veces por aborrecer a los informantes. Se levantan, de este modo, ciertas consideraciones éticas que todo investigador debería considerar con relación a su informante/participante, consideraciones que tienen que ver con la necesidad de someterlos a una explicación "*global*" del proceso de investigación. Como resultado de esta atención, se contemplan el consentimiento voluntario del informante y el respeto mutuo entre el observador y el observado/participante, a fin de conseguir los objetivos buscados. No obstante, esta estrategia se revela a nuestro parecer, más válida y relevante a partir de los análisis tanto del antropólogo como del cineasta, o desde que lo observado filmado sea acompañado de otros puntos de vista, que se interesen sobre determinado fenómeno social. De las informaciones obtenidas a partir de estos análisis finos de las imágenes surgirá el material para el texto escrito, como soporte de lo observado filmado. En este caso, la escrita es sometida a la imagen.

e) Específicamente, en lo que dice respecto a las perspectivas de la propuesta de Claudine de France, apoyadas en la repetición del proceso observado, de su registro y de su examen en la imagen, en compañía de las personas filmadas⁵⁰ , son las bases del **filme de exploración**, que permiten transformar el filme de simple espectáculo en instrumento de investigación. Estas no sirven de

⁵⁰ Continuidad y repetición de los registros asociados a su examen repetido, fundamentan juntas lo que Claudine de France denomina "método de esbozos". Según la autora, el método de esbozos esta inspirado en los procedimientos de los pintores figurativos, que realizan croquis por croquis de un mismo tema, bajo diferentes ángulos, acrecentando detalles antes de pintar el cuadro definitivo. France, Claudine de Cinéma et Anthropologie, Paris (EMSH), 1989, p. 320.

obstáculo para dar lugar a ciertas críticas que ponen principalmente en causa el objetivo de estas. En principio se levantaban tres puntos críticos de su propuesta, dos de las cuales son tratados por la misma autor: el primero es originado en el hecho de que la "*repetición de los esbozos tienden a retroceder indefinidamente a la presentación de un producto acabado, demostrativo y sintético*"⁵¹. Esto lleva a que la lógica de la presentación sea sacrificada a favor de aquellos del descubrimiento. Reconoce también que este método se ve reducido "*preferencialmente a los procesos cotidianos, a los gestos maquinales familiares al antropólogo/cineasta, o sea, a los actos más comunes de su propia sociedad*"⁵². A esto se le suma el hecho de que además de ser muy caro, para cristalizarse los esbozos, precisan que el proceso sea repetible en corta duración -, y esto no siempre sucede. Este es el caso de nuestro video **El Carrusel**⁵³, debido a su extenso proceso técnico de transformación en juguete artesanal, los registros videográficos sufrieron una serie de contingencias temporales que determinaron la no aplicación del espíritu metodológico precedente. A pesar de esto, todos estos argumentos ponen en cuestión la reflexión sobre, por ejemplo, la posición secundaria que podría y debería darse a la observación directa. El carácter innovador de la reflexión y de la propuesta de Claudine de France, que coloca definitivamente los problemas teóricos y metodológicos del cine etnográfico en el contexto específico de sus medios de trabajo, nos parece, aún así, de innegable interés.

f) Finalmente, creemos que no hay por qué dejar de buscar, más allá de los límites tradicionales de la antropología visual. En estos momentos de objetivación y mundialización, los vínculos finalmente concebidos como específicas unidades compactas, y al mismo tiempo como relaciones en un equilibrio dinámico, deberían borrar muchos de los artificiales límites entre disciplinas que han trazado las ciencias occidentales. Un antropólogo que tiene este tipo de perspectiva debe ser capaz de recoger informaciones significativas suficientes para responder a sus propios objetivos, mientras que al mismo tiempo desarrollar un compromiso político con los individuos de las racionalidades que los rodean. Por otro lado, esta práctica y las perspectivas derivadas de ellas, permitirían a la antropología ampliar su alcance e incorporar los medios audiovisuales, varios asuntos relacionados a las potencialidades y especificidades de estos, y las restricciones que enfrentan para lograr su objetivo propuesto anteriormente. Se exigirá que se trate de aspectos que son críticos para la comunicación, como los mensajes, los códigos, la difusión, el impacto con los espectadores/destinatarios. Entonces se podrían revelar la estructura y las características de los mensajes difundidos para buscar definir aspectos formales de las estrategias que normalmente producen la fragmentación del público y la sumisión de los principales agentes culturales. No dudamos que tanto la praxis antropológica como la empresa audiovisual, como también la producción teórica y práctica de

⁵¹ Op. Cit. Paris (EMSH), 1989, p. 350.

⁵² Op. Cit. Paris (EMSH), 1989, p. 355.

⁵³ El video El carrusel es el resultado de los momentos más significativos de mi investigación de Magister, "Gesto y Memoria", en el Departamento de Multimedia - UNICAMP.

la que se enriqueció en estos últimos años, continuarán a buscar reglas elementales y puntos de convergencia. A pesar de esas contingencias de orden metodológico, teóricos y éticos, para las ciencias sociales, el audiovisual le da un abanico de posibilidades de lucro que no debe ser dejado de lado, por un pretencioso rigor académico.

Los fragmentos que antecedieron son criterios muy particulares, que dicen respecto a una experiencia personales sobre un discurso y una práctica producida en la utilización del audiovisual en antropología, o mejor, ***antropología visual.***