

Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica*

Paul Henley

A PESAR DEL entusiasmo de la generación pionera de antropólogos por la cámara como medio para la investigación etnográfica, el cine se quedó al margen del proyecto antropológico durante casi todo el curso del siglo pasado. Sin embargo, una combinación de adelantos tecnológicos y cambios recientes en los paradigmas teóricos en la antropología ofrece ahora la posibilidad de una mayor integración del cine dentro de la investigación etnográfica. El presente artículo¹ pretende identificar la base para esta incorporación teórica y discute algunas de las maneras prácticas por las cuales el cine se puede utilizar ahora como un medio para generar el entendimiento etnográfico.

PAUL HENLEY: Director del Granada Centre for Visual Anthropology en la Universidad de Manchester.

Desacatos, núm. 8, invierno 2001, pp. 17-36.

* Este artículo apareció originalmente en inglés con el título "Ethnographic Film: Technology, Practice and Anthropological Theory", en *Visual Anthropology*, vol. 13, junio 2000, pp 207-226. Se publica con permiso del autor. Traducción de Isabelle Marmasse y Elsa Reyes, revisada por Victoria Novelo y Alejandra Navarro.

¹ Este artículo tuvo sus orígenes en una conferencia pública en honor del profesor Paul Stirling, distinguido especialista en el Medio Oriente y Mediterráneo, quien murió en junio de 1998. La conferencia se dio en la Universidad de Kent en Canterbury (UKC, por sus siglas en inglés), en ocasión del 5º Festival de Películas Etnográficas, en noviembre de 1996. El autor agradece al Departamento de Antropología Social de la UKC por la invitación para dictar esta conferencia, al igual que al Fondo Leverhulme por la beca de siete meses (enero-julio de 1997) que le permitió afinar los pensamientos sobre este tema.

EL APARATO INDISPENSABLE

A la vuelta del siglo el mundo está dominado por lo visual. Este axioma es ahora tan común como para haberse vuelto poco menos que banal. Las imágenes visuales han penetrado cada esfera de nuestras vidas: se emplean para anunciar todo, desde las causas caritativas hasta los artículos de tocador, y para un sinfín de propósitos pedagógicos y de entretenimiento. Todas las nuevas religiones —la música pop, el fútbol, la computación— tienen sus iconos, y los teóricos de la cultura han subrayado la importancia de la visión y de los medios visuales como medio y efecto del sistema político de la modernidad (Jenks, 1995).

La antropología académica no ha permanecido indiferente frente a estos progresos: son muy populares los cursos de antropología visual, surgen las publicaciones periódicas y abundan los libros nuevos sobre los aspectos visuales de la cultura. Quizá exista cierta inseguridad respecto a lo que es en realidad o lo que debería ser la antropología visual, pero el entusiasmo actual con el que cuenta es indudable. Sin embargo, es paradójico que el uso mismo de los medios visuales por parte de los antropólogos, ya sea en la investigación o en la enseñanza, se ha quedado extrañamente limitado.

Esto es aún más extraño cuando se toma en cuenta que, en los inicios de la antropología como una disciplina académica, los antropólogos eran muy entusiastas

► 17



Acatlán, Guerrero; Agustín Estrada

18 ◀

sobre las posibilidades proporcionadas por las nuevas tecnologías visuales. La comunidad antropológica celebró recientemente el centenario del primer uso del cine en la investigación de campo etnográfica, que se considera fue la breve secuencia de una ceremonia de iniciación melanesia filmada por Alfred Haddon, poco antes del final de la Expedición Cambridge en 1898 a Torres Straights, un pequeño archipiélago entre Queensland y Nueva Guinea. El cine era entonces uno de la serie de nuevos métodos utilizados en esa expedición, que a menudo se considera el parteaguas que divide a la antropología de escritorio —de Sir James Frazer y sus contemporáneos en el siglo XIX— de la disciplina basada en el trabajo de campo que hasta la fecha sigue siendo la antropología (Long y Laughren, 1993).

El material de Haddon es de sólo cuatro minutos y consiste en su totalidad en una serie de danzas y procesos técnicos. Quizá la secuencia más interesante sea la primera. Consta de una serie de tomas de una danza con máscaras que formaba parte de un culto secreto de hombres asociado con la cacería de cabezas. De hecho, este

culto, conocido como Malu-Bomai, y todas las danzas asociadas con el mismo, habían sido abandonados unos 25 años antes, cuando los isleños se convirtieron al cristianismo. Las máscaras del culto, hechas originalmente de concha de tortuga y representando lo que Haddon refiere como una “barba” labrada en huesos de mandíbulas humanas, fueron destruidas. Entonces, para los propósitos de la película, Haddon ingeniosamente proporcionó cartón a los isleños y ellos recrearon las máscaras para él (Haddon, 1901).

A pesar de su experiencia relativamente corta, el entusiasmo de Haddon por la nueva tecnología fue desenfrenado. Dos años después le escribe a Baldwin Spencer: “Realmente *debes* llevar un cinematógrafo... Es una pieza indispensable del aparato antropológico.”² Spencer siguió su consejo y llevó una cámara en su célebre expedición al Desierto Central de Australia, donde logró filmar

² Estoy muy agradecido con David MacDougall por llamar mi atención hacia la copia original de esta carta en la Biblioteca Balfour en la Universidad de Oxford.

algunas notables secuencias de danza aborígen (Cantrill, 1982). Pero Haddon y Spencer no eran los únicos entusiastas: otro antropólogo influyente de la época, que no sólo estaba interesado en el cine sino que lo utilizó, fue Franz Boas quien, hasta 1930, a la edad de 70 años, filmó una serie de danzas kwakiutl (Morris, 1994: 55-66).

Pero el entusiasmo de estos distinguidos iniciadores de la disciplina no fue compartido por muchos otros de las generaciones subsiguientes,³ pues la dura realidad es que el uso del cine en la investigación antropológica subsecuente no ha sido tan impresionante salvo en algunas notables excepciones. Las figuras clave de la disciplina casi nunca, si es que alguna vez, usaron película en sus propias investigaciones. Una de las excepciones mejor conocidas fue Gregory Bateson, un ex alumno de Haddon en Cambridge y, como él, zoólogo de profesión. Junto con Margaret Mead, quien era alumna de Boas, Bateson filmó unas diez horas de material en su célebre expedición a Bali y Nueva Guinea de 1936 a 1938. Pero, de manera general, y no sólo en Inglaterra y en Estados Unidos, sino también en todos los países europeos en donde la antropología es una disciplina académica bien establecida, el cine ha permanecido como una actividad marginal. Puede ser fomentado enérgicamente por unos cuantos especialistas, seguido afanosamente por legiones de alumnos, sin embargo, la mayor parte de los antropólogos profesionales aún lo toma, en el mejor de los casos, con cortesía más que con entusiasmo.

A pesar de la actual ola de interés por el cine etnográfico entre ciertos sectores de la comunidad antropológica, sigue existiendo una sensación de que ni el cine ni la fotografía son actividades académicas genuinamente serias. Con cierta razón, el cine también se ha ganado la reputación de ser una actividad costosa, tardada y técnicamente compleja. La opinión de Haddon de que la cámara es *indispensable* a la empresa antropológica puede contrastarse con el lamento del editor Paul Hockings

en la conclusión de la segunda edición del influyente hito editorial, *Principles of Visual Anthropology* [*Principios de la antropología visual*]. Aquí apunta al hecho simple y llano de que la mayoría de los antropólogos aún sienten, un siglo después de Haddon, que pueden alcanzar sus metas profesionales sin usar fotografía de ningún tipo (Hockings, 1995: 507).

Si bien existen buenas razones para que el cine se haya quedado al margen de la investigación etnográfica en el transcurso del siglo pasado, hay a su vez razones igualmente buenas para creer que esto cambiará pronto: toda la evidencia sugiere que una combinación fortuita de paradigmas teóricos cambiantes en la antropología y los recientes adelantos tecnológicos finalmente brindarán las condiciones que pueden resultar en la amplia adopción del cine como un medio importante de la investigación etnográfica, logrando así cumplir, al fin, las esperanzas de Haddon.

Los adelantos tecnológicos que inspiran optimismo son evidentes para todos y pueden resumirse rápidamente. En esencia consisten en el desplazamiento de la tecnología de película de 16 mm por una combinación cada vez más interdependiente de la tecnología de video y de computadora. Mientras existen bases para lamentar este proceso —sobre todo porque la calidad de imagen de la película de 16 mm es muy superior a la de los medios electrónicos—, sin duda la nueva tecnología ha facilitado en gran medida la producción de películas etnográficas en las instituciones académicas. Las cámaras de video son más fáciles de usar y más baratas que las de cine, y la tecnología digital ha llevado las normas de calidad técnica de transmisión al alcance presupuestal de muchas instituciones académicas. Una vez reunidas, las imágenes visuales son ahora más fáciles y baratas de manipular, ya sea en cuartos de edición no lineales o en computadoras personales. Asimismo, la calidad técnica de proyección ha mejorado mucho en los últimos años. El desarrollo de los hipermedios nos permite utilizar imágenes visuales, ya sea fijas o en movimiento, junto con textos y gráficos. Al mismo tiempo, la expansión vertiginosa de la Internet promete la posibilidad de bajar material exógeno y, si las consideraciones de derechos de autor lo permiten, yuxtaponerlo a nuestro propio material de diversas maneras.

³ Ciertamente, la disminución en la importancia de la producción de cine puede relacionarse con la disminución de la importancia de las imágenes en general en la antropología ya que, como se apuntó, las fotografías se volvieron un elemento mucho menos frecuente en las publicaciones antropológicas a partir de la década de 1920 (cf. Pinney, 1992; MacDougall, 1997).

Quedan algunos problemas prácticos por resolver. La adquisición de los conocimientos propios del cine sigue siendo esencial y tardada. Actualmente, el conocimiento técnico necesario para hacer películas es quizá menor a lo que solía ser. No obstante, aún se requiere de un grado considerable de experiencia técnica, y la pericia en la dirección y edición siguen siendo tan importantes como siempre. Hoy en día la demanda de oportunidades para adquirir dichos conocimientos es mayor que la oferta, como lo sabemos muy bien en el Granada Centre. Otro gran problema es que en la actualidad no existe un medio satisfactorio de almacenaje para el video. De acuerdo con los expertos técnicos, el deterioro puede comenzar tras un año y ciertamente afectará a todas las cintas dentro de diez años. Parece improbable que cualquier cinta grabada hoy se pueda ver dentro de 50 años, aunque la tecnología de reproducción habrá cambiado mucho. Entonces, todas las videotecas que se forman asiduamente en los departamentos de antropología en todo el mundo tienen una corta vida por delante. Todo esto puede contrastarse desfavorablemente con el hecho de que las películas de 16 mm producidas en la década de 1920 aún pueden proyectarse hoy en día sin mucha dificultad. Quizá sea posible sobreponerse a estos problemas de almacenaje transfiriendo el material a otro medio, inclusive, irónicamente, a la película, aunque sigue siendo un proceso muy costoso. Pero en este caso también la tecnología digital puede resultar más satisfactoria que el sistema de video análogo, que está siendo desplazado rápidamente.

20 ◀

Aparte de este último punto, la mayoría de los problemas tecnológicos asociados con la producción de películas etnográficas han sido superados en gran medida. Pese a toda la intensa discusión sobre el video digital, la Internet, o el gran potencial proporcionado por las capacidades de almacenaje de diferentes soportes expresado en términos de megabytes, terabytes e inclusive petabytes, no debe cegarnos al hecho fundamental de que si el cine etnográfico ha de volverse de importancia central a la antropología, su estatus teórico tiene que articularse de manera más general en términos relacionados con las inquietudes teóricas y metodológicas de la antropología. Quizá el aparato es indispensable pero no es suficiente

en sí mismo: resulta evidente que también es necesaria una exposición teórica razonada para que el cine etnográfico sea aceptado finalmente como una actividad académica valiosa.

CINE Y TEORÍA EN LA ANTROPOLOGÍA

Para algunos defensores del cine etnográfico, la única manera en que pudiera inscribirse dentro de la antropología sería que la disciplina misma cambiara radicalmente. Esta opinión se ha asociado con las ambiciosas propuestas por desarrollar un lenguaje visual que permita una forma de entendimiento antropológico que esté más allá del poder de las palabras. En una temprana e influyente disertación, Jay Ruby, uno de los más articulados de estos defensores, sugirió que de la misma manera en la cual los cineastas radicales tales como Eisenstein y Godard han querido hacer películas revolucionarias, no sólo películas sobre la revolución, así también los antropólogos deberían aspirar a hacer películas antropológicas más que películas sobre la antropología (Ruby, 1975). Si bien aborda la cuestión desde un ángulo un tanto diferente, más recientemente David MacDougall también hizo un llamado por un serio replanteamiento de las categorías antropológicas del conocimiento con el fin de permitir un “cambio del pensamiento antropológico basado en la palabra y oración a uno basado en la imagen y secuencia” (MacDougall, 1997: 292).

Admito que me parece difícil concebir cómo se vería un lenguaje visual específicamente antropológico. ¿Qué forma tomaría la analogía antropológica de la teoría de Eisenstein del montaje? MacDougall aporta algunos datos: los medios visuales utilizan la “implicación, la resonancia visual, la identificación y la perspectiva cambiante”; en los términos de Bertrand Russell, nos permiten construir el conocimiento a partir de una forma de “familiaridad” más que de “descripción”; es posible elaborar el detalle sin sacrificar el efecto general de modo que, tal como la poesía en el dominio verbal, los complejos culturales puedan entenderse como totalidades más que como fragmentos; la metáfora casi siempre está presente, vinculando a los ambientes y a los objetos con los



Hidalgo; Agustín Estrada

▶ 21

sentimientos, las acciones y los estados mentales; entonces los medios visuales ofrecen caminos a otros sentidos que aquéllos alcanzados por lo puramente verbal, requiriendo respuestas “psicológicas o cinestéticas” además de interpretativas (MacDougall, 1997: 286-288).

Si bien todas éstas pueden ser características precisas de la manera en la cual los medios visuales imparten el conocimiento del mundo, aún no suman en sí mismas un lenguaje visual específicamente antropológico. Parte de la dificultad aquí, sospecho, es que la antropología es en sí proverbialmente difícil de definir puesto que toma muchas formas distintas en todo el mundo y a través del tiempo. En vista de esta dificultad, me parece más fácil suscribir el argumento más pragmático de MacDougall que, más que hacer campaña por una “antropología visual madura, con sus principios antropológicos en su sitio”, deberíamos ver qué principios emergen “cuando los investigadores de campo, en efecto, intentan replantear la antropología usando un medio visual” (1997: 293). Sin embargo, es evidente que los investigadores de campo

antropológicos sólo se verán inclinados a llevarse una cámara si creen que esto puede producir resultados que les sean útiles. Si bien para la generación pionera de antropólogos fue fácil asignar un papel para sus cámaras, dada su concepción de la disciplina, posteriormente faltó el interés en tanto cambiaba el paradigma dominante. Fue hasta la década pasada* que este paradigma dominante cambió de nueva cuenta, de tal suerte que el uso de los medios visuales como medios de investigación antropológica encontraron cabida.

El entusiasmo inicial de aquéllos como Haddon, Spencer y Boas se basaba en la firme creencia del valor de la cámara como un medio objetivo de documentación visual. Un siglo más tarde, la mayoría de los antropólogos pensarían que dicha creencia es un tanto ingenua. Si bien es posible abogar por el cine en la investigación etnográfica, es cierto que ahora no se haría bajo la base de que la cámara puede producir datos objetivos y “científicos”. Pero

* Se refiere a la década de 1990. (N. de E.)

en esos primeros años, el papel que Haddon y sus contemporáneos otorgaban a la cámara se inscribía en el carácter distintivo dominante de la antropología de su época, que ponía énfasis en la recolección de datos, el salvamento de la etnografía y el procedimiento científico. Seguramente no era ninguna coincidencia el que Haddon se refiriera al cinematógrafo como un “aparato”, un término que remite al equipo de laboratorio. Para su generación pionera, la cámara en la antropología era el equivalente de los instrumentos arquetípicos de las ciencias naturales: el microscopio o el telescopio. Cuando usaban una cámara, no pretendían en sí hacer un documental. Más bien realizaban un registro que pudiera examinarse subsecuentemente, en condiciones más rigurosas que aquéllas posibles en el fugaz momento en el campo. El público principal que tenían en mente para el material no eran otros sino ellos mismos.⁴

Se ha sugerido una serie de razones para la disminución de lo visual en la antropología a partir de la década de 1920. En general, en los textos de esa época, hay un notorio alejamiento de la presentación de extensos fajos de datos etnográficos hacia un modo de discusión más teórico. La cámara puede tener sus limitaciones como un dispositivo para recabar datos, pero, como veremos más adelante, es aún más limitado como medio de reflexión teórica. También hubo un cambio de énfasis en cuanto a la temática: como lo ha señalado Emilie de Brigard, el interés por las expresiones materiales de la cultura, que habían sido una inquietud principal para la generación pionera,

⁴ No existe evidencia de que Haddon proyectara su material filmico en público, sin embargo, es posible que lo haya presentado durante una velada en el Museo de Antropología de Cambridge para celebrar la expedición a Torres Straights (Peter Gathercole, comunicación personal, 1987). No obstante, Haddon parece haber estado consciente del potencial interés popular en tales películas porque en la carta de 1901 a Spencer, citada antes, sugiere que tal vez sea de interés para el gremio, es decir, quizá tenga posibilidades comerciales.



Tenejapa, Chiapas; Agustín Estrada

pronto cedió al énfasis en los rasgos psicologistas y/o las abstracciones sociológicas. “Durante muchos años —comenta—, seguir este cambio estaba fuera de nuestras capacidades técnicas filmicas” (De Brigard, 1995: 17).

Aunque se utilizó la cámara de cine en los años siguientes para investigar aspectos psicológicos y de estructura social, como en la expedición Bateson-Mead, todavía se usaba básicamente como un medio para recabar datos más que para proporcionar *rushes** con los cuales se pudiera editar una película. En el caso Bateson-Mead, no fue sino hasta que los resultados principales del análisis de los materiales visuales (que incluía unas 25 000, fotos además de diez horas de filmación) se habían presentado como libro (Bateson y Mead, 1942), que se editaron una serie de películas a partir de los *rushes*, al parecer como una idea posterior, unos 15 años después

* *rushes*: proyección de tomas sin editar que se hacen inmediatamente después de un día de rodaje, para ser vistas y evaluadas por el personal interesado. (N. del T.)

de haberlos filmado. Sin duda, esto explica lo que se ha descrito como el carácter QED del resultado.⁵

Incluso en 1975, Mead todavía se aferraba a la idea de la cámara como un dispositivo para recoger datos, en su introducción a *Principles of Visual Anthropology* anticipaba un futuro magnífico cuando una cámara autorrecargable de 360 grados, situada en un lugar estratégico dentro de un pueblo, podía recabar material etnográfico a lo largo del día sin intervención humana. La recolección de este pietaje no estaría dirigida por ningún objetivo intelectual particular, ya fuera antropológico o cinematográfico. Lo más importante era simplemente acumular estas imágenes de un mundo en desaparición para un propósito intelectual futuro no específico. En una colorida expresión final, observa que al igual que “los instrumentos más finos nos han enseñado más acerca del cosmos, las grabaciones más finas de estos materiales preciosos pueden iluminar nuestro creciente conocimiento y apreciación de la humanidad” (Mead, 1995: 9-10).

Quizá aún hay antropólogos que, si reflexionan acerca de ello, piensan que el papel del cine en la antropología es una forma de recabar datos. Pero entre aquéllos particularmente interesados en el cine, la idea de Mead respecto a la cámara como un dispositivo de grabación impasible y distante, análogo al telescopio, ya era muy anticuada en la década de 1970 cuando hizo su pronunciamiento final sobre estos asuntos. Para esta época, hacer películas etnográficas había sido influenciado de manera fuerte por el grupo de corrientes cinematográficas conocidas diversamente como *cinéma vérité*, cine directo, cine observacional, cine participativo, etc., las cuales eran posibles gracias al desarrollo en la década de 1950 del equipo portátil de sonido sincronizado, a las cámaras ligeras y a la aparición

de película más rápida. En ocasiones los cineastas entusiastas de estas distintas corrientes, además de aquellos que comentaban al respecto, han buscado subrayar las diferencias entre las mismas (véase, por ejemplo, Winston, 1995). Ciertamente existían diferencias significativas con respecto al grado de intervención del cineasta que se consideraba deseable o aceptable. Sin embargo, lo que tenían en común era un compromiso por hacer películas que siguieran sobre todo las actividades de los protagonistas más que dirigirlos de acuerdo a un guión predeterminado, como tendían a hacerlo los primeros cineastas, ya fuera a causa de limitaciones técnicas o como un asunto de preferencia estética. La observación era un aspecto intrínseco de todas estas nuevas corrientes, pero era un proceso de observación que surgía de la participación activa en la vida de los protagonistas más que del tipo llevado a cabo desde una torre de observación remota como consideraba Mead. Entonces, por motivos de economía de exposición, aunque en riesgo de caer en cierta controversia, me referiré a estas distintas corrientes genéricamente como “observantes”.

El énfasis en la observación y participación simultánea que caracteriza al cine observacional tiene resonancias evidentes con el método de investigación básico de la antropología. Sin duda ésta es una de las razones principales por la cual esta corriente documental particular se ha vuelto la ortodoxia dominante en el cine antropológico. Más aún, los adelantos técnicos con los que contaba la corriente observacional también permitieron a los cineastas viajar a zonas geográficas lejanas, al terreno clásicamente ocupado sólo por los antropólogos, y así dar voz a los protagonistas de las sociedades del “cuarto mundo” de los cuales anteriormente sólo se hablaba.

Ahora es posible descubrir lo que realmente pensaban los turkana acerca de sus parejas de intercambio en una alianza de matrimonio, atestiguar el cacumen político de los Hombres Grandes de Nueva Guinea en todas las peculiaridades de sus actuaciones públicas retóricas, u observar las relaciones de género en la Amazonia llevándose a cabo en eventos de ritos colectivos a la vez que se escucha lo que los participantes tienen que decir al respecto. Éstas fueron películas acerca de lo que De Brigard había llamado “los intangibles de la estructura social”, o por lo

⁵ Véase también David MacDougall (1997: 290-292), quien se refiere a la “naturaleza inexorablemente didáctica” de sus películas. Cita también una conversación pública en la década de 1970 entre dos antiguos socios, que sugiere que hubo una divergencia fundamental en los objetivos: mientras que Bateson quería conducir la investigación por medio de la película en sí, Mead quería filmar primero y analizar después (Bateson y Mead, 1977). Dado que Mead tenía el control de los *rushes*, Bateson se movió hacia otras cosas, y fue el punto de vista de Mead el que prevaleció al final.

menos acerca de sus efectos, y se hicieron con las más altas normas técnicas. Sin embargo, ni así se abrieron camino entre los círculos académicos.

En esencia esto se debió a que en esa época había un desajuste fundamental entre las ambiciones teóricas de la antropología y el tipo de conocimiento que una película etnográfica podía proporcionar: pues todos los paradigmas teóricos principales de la posguerra —ya fuera el funcionalismo, el estructuralismo, el marxismo, la sociobiología o un híbrido de uno o más de éstos— se basaban en los principios generales de la abstracción y la generalización. No obstante, el cine por su naturaleza es determinadamente concreto y particular. Es más efectivo cuando aborda los aspectos de representación de la cultura definida en su sentido más amplio —las actuaciones políticas, los ritos religiosos, los empeños estéticos de todo tipo, la construcción simbólica de la vida cotidiana—. También es particularmente efectivo para dar noción

de lo que significan dichas experiencias para aquellos que participan en ellas. Hace esto al mostrar el impacto emocional o psicológico que tienen estas experiencias, o al brindar a los protagonistas la oportunidad de dar sus propias explicaciones de las mismas. Pero dentro de todos los paradigmas teóricos dominantes de la posguerra, tales aspectos representativos o emocionales de la vida social o cultural se consideraban meramente como epifenómenos de los principios subyacentes. Las interpretaciones que ofrecían los mismos protagonistas no se valoraban como tales sino que se trataban como parte de los datos a ser explicados.

No obstante, cuando se hace un intento por proporcionar un concepto teórico explicativo más amplio de los eventos retratados en una película, generalmente en voz de un narrador, el resultado es por lo regular, en el mejor de los casos, una película muy pedestre en la cual las imágenes son inundadas de palabras. En el peor de los



Guerrero; Agustín Estrada

casos puede tener el efecto de desestimar las creencias y conductas de los protagonistas. Aun cuando el comentario no suene pretencioso en el momento de escribir el guión, es muy probable que sí lo parezca en el futuro, pues nada revela tanto la fecha en un documental como el comentario. Y, de todos modos, por lo general esto no surte ningún efecto puesto que la banda sonora de una película rara vez tiene la suficiente duración como para extraer todos los significados sociológicos de los eventos retratados.

Ésta fue quizá una de las razones primarias del porqué los primeros intentos de establecer un sello antropológico de aprobación a las películas etnográficas, en términos del grado en el cual proporcionaban contextualización, encarnaban una teoría explícita de cultura o estipulaban las condiciones y la metodología con las cuales se habían producido (véase, por ejemplo, Ruby, 1975; Heider, 1976; Rollwagen, 1988) no encontraron amplia aprobación entre los productores de películas etnográficas. Estos criterios se desarrollaron como respuesta a los paradigmas teóricos generalizados de la época, y no hubo manera de que las películas etnográficas los pudieran cumplir. Ninguna película podría jamás proporcionar un contexto exhaustivo, ya fuera teórico, cultural, histórico o de cualquier tipo. Como lo probaban invariablemente las críticas que los antropólogos escribían de las películas etnográficas, siempre había un contexto demasiado lejano o demasiado complejo para ser abarcado en una película.

Sin embargo, a raíz del clima teórico cambiante que, desde el inicio de la década de 1980 ha transformado gradualmente la disciplina, al fin está surgiendo un papel para el cine como un modo de descripción etnográfica digno de respeto de los antropólogos académicos. Algunos se han referido a este clima como "posmodernista" en tanto otros han preferido atribuirlo al auge de un "paradigma interpretativo" a costas de un paradigma derivado de las ciencias naturales que anteriormente dominaba la disciplina (Marcus y Fisher, 1986). Pero independientemente de cómo se quiera caracterizar o explicar, este clima teórico favorece una actitud más abierta acerca de los beneficios potenciales del cine etnográfico a la antropología social en su conjunto.

Más específicamente quiero sugerir que hay cinco aspectos de este clima que son de particular importancia:

1. El creciente interés en la descripción de casos etnográficos particulares, además de la mayor apertura para experimentar en la presentación de tales declaraciones.
2. La aceptación de que la vida social no es la mera expresión de sus estructuras subyacentes, sino más bien un asunto procesal, que depende de una base cotidiana de muchos tipos distintos de representaciones sociales para mantener jerarquías, definir fronteras y generar significados. La descripción etnográfica, por ende, se vuelve un proceso de elucidación de estas representaciones más que una demostración de sus funciones, o papeles en un sistema abstracto.
3. El reconocimiento de que una variedad de significados —políticos, religiosos, personales, etc.— asignados a una serie de posturas diferentes pueden adscribirse a los eventos sociales. La consecuencia metodológica de esto es que, hasta cierto punto, los textos antropológicos se quedan abiertos y permiten que se representen muchas voces.
4. El énfasis en la intersubjetividad de la situación de la investigación de campo, aunado al reconocimiento de que el saber antropológico es el producto de una relación, a menudo dispareja, entre el investigador de campo y temas que plantean asuntos éticos potencialmente difíciles.
5. La conciencia de que aun el texto antropológico más "científico" está constreñido y estructurado por convenciones retóricas que permiten que el público entienda no sólo el contenido del texto sino también qué tipo de texto es y qué tipo de autoridad suscribe.

En la medida en que dirigen su atención a lo concreto y particular, a los eventos más que a las estructuras subyacentes y a otras abstracciones, estos rasgos del actual clima teórico en la antropología también dirigen su atención a aquellos aspectos de la vida social para los cuales el cine es un medio adecuado.

Asimismo, de acuerdo con estos desarrollos de tipo específicamente teórico o metodológico, también han surgido adelantos en el contenido sustantivo de la

antropología que al parecer también favorecen la aceptación del cine como un medio de representación antropológica. Como parte de la reacción general en contra de la abstracción, hay un fuerte resurgimiento de interés, aunque sea desde una perspectiva teórica muy distinta, por los temas de estudio de los inicios de la disciplina: cultura material y tecnología, representación y exposición, aspectos emocionales y psicológicos de la experiencia social y, quizá sobre todo, el cuerpo. Donde la etnografía comparativa apuntaba a las dificultades en la traducción transcultural de los conceptos del alma, ahora es el cuerpo el que se ha “problematizado” como un sitio de disputa entre los intereses políticos y culturales en conflicto en cualquier marco social particular. La cultura, antes considerada manifiesta en la *conciencia colectiva*, se descubre ahora en la “memoria personificada (o encarnada)”.*

El corolario lógico de esta mayor importancia del “tomar cuerpo” en la antropología (y en las artes visuales además de en muchas producciones culturales contemporáneas) es la mayor atención a la visión como el sentido más inmediatamente implicado en su apreciación o, en la opinión de algunos, en su apropiación. De hecho, se podría argüir que es la importancia ampliamente reconocida de lo visual en estos tiempos posmodernos lo que explica el interés por la encarnación* en la antropología más que viceversa. Pero cualquiera que sea la relación entre los dos, el interés actual en la antropología por lo concreto tiene mayor afinidad con las capacidades del cine como medio de comunicación que cuando la meta de cualquier análisis antropológico era identificar estructuras cuasi algebraicas subyacentes a los fenómenos de la vida social y cultural.

Estos adelantos ya no son nuevos y, como tantas olas de innovación teórica antes, poco a poco se vuelven parte del mobiliario metodológico incuestionable de la corriente principal de la antropología. Lo que es significativo aquí es que al incorporar así estos criterios, la antropología textual se ha movido hacia la práctica de los cineastas antropológicos, algunos de los cuales han

explorado estos asuntos por mucho más tiempo que los escritores etnográficos. Quizá el mejor ejemplo de esto se encuentra en *Chronicle of a Summer* [*Crónica de un verano*], de Jean Rouch y Edgar Morin. Esta película se estrenó en 1960, al menos dos décadas antes de que se pusieran de moda las inquietudes sobre asuntos de representación entre los escritores etnográficos.

La conciencia precoz que desarrollaron los cineastas antropológicos en torno a asuntos de representación fue simplemente una consecuencia de la naturaleza de su actividad. Pues hay que reconocer que el cine es en general una actividad mucho más invasora que otras formas de investigación de campo antropológica. Como tal, tiene la capacidad de traer a la superficie las ambigüedades en las relaciones de poder entre el observador y el observado de manera mucho más rígida que en el caso de, pongamos, un investigador equipado sólo con una libreta. Este último puede tomar unas notas y decidir qué hacer con ellas después; pero con frecuencia el cineasta tendrá que negociar mucho más específicamente los términos en los cuales puede llevar a cabo su actividad. Por consiguiente, el nexo de relaciones mediante las cuales se engendra una representación tiende a ser más evidente en una película que en un texto escrito, sobre todo en el caso de una película filmada en el estilo observacional. Con el fin de obtener el consentimiento de los protagonistas, el cineasta a menudo tiene que aceptar que *sus* voces, representando sus puntos de vista particulares, tengan un lugar predominante en la película final.

Estas características generales de la producción de películas tienden a socavar los intentos de la autoridad “monolineal” en las películas etnográficas. También lo es el hecho de que una película es regularmente una representación más abierta que un texto escrito el cual, a pesar de los mejores intentos de su creador, puede permanecer recalcitrante al análisis definitivo. Las películas tienen una cualidad que podría llamarse, de manera irreverente, “inscripción gruesa”: esto es, los eventos, la gente, los puntos de vista y demás elementos retratados se presentan en una manera tan detallada que por lo general resisten la total dominación de la interpretación, inevitablemente ligada al tiempo, otorgada a éstos por el cineasta. Los cabos sueltos que sobreviven el proceso de

* El término utilizado por el autor es *embodiment*: retomar el cuerpo, encarnar. (N. de E.)

edición pueden proporcionar las bases para una reinterpretación, un mejoramiento o de hecho una profunda crítica del significado original que el cineasta buscó darle a la película. Esta reinterpretación puede llevarse a cabo muchos años, décadas o incluso un siglo después. Aunque esto es obviamente cierto hasta un punto también para los textos escritos, es un efecto particularmente marcado en el cine.

Hay también un buen número de elementos en el proceso de posproducción que obligan a los cineastas a estar más conscientes y atentos a las convenciones retóricas de su medio de comunicación de lo que lo están por lo general los escritores. Uno de los elementos más importantes se relaciona con el hecho de que mientras la escritura de un libro representa regularmente un proceso de expansión y elaboración de notas de campo, la producción



Zitlala, Guerrero; Agustín Estrada

de una película representa un proceso de síntesis y reducción. El cineasta está entonces obligado a luchar por la mayor economía para transmitir lo que quiere comunicar. Esto a su vez fomenta una consideración más cuidadosa de las convenciones mediante las cuales la audiencia eventual "leerá" y entenderá la película.

Pero quizá aún más importante para este proceso es el compromiso continuo con las consecuencias de lo que de manera válida ha sido llamado la "veracidad seductora" de la imagen fotográfica indexística (Banks, 1990). Todos los cineastas documentales están muy conscientes de la paradoja establecida por la necesidad de manipular sus propios *rushes* en la etapa de la edición de manera que ya no provean un recuento literal de la realidad, mientras al mismo tiempo se mantiene la ilusión del realismo. Por supuesto, los escritores etnográficos también están comprometidos rutinariamente con las transformaciones propias de las verdades literales entrelazadas en sus notas de campo, pero hasta la reciente explosión de interés en la antropología considerada como una forma de literatura, ellos simplemente no le ponían mucha atención a este proceso (cf. *inter alii*, Marcus y Cushman, 1982; Van Maanen, 1988; Hammersley y Atkinson, 1995: 239-262).

CINE Y PRÁCTICA ETNOGRÁFICA

Pero, ¿cómo se relaciona todo esto con el uso actual del cine por la antropología? Existe una amplia gama de posibilidades. No hay una buena razón por la cual uno no deba seguir usando la cámara de cine como un simple dispositivo para grabar datos, sobre todo para grabar acciones, tales como aquellas de una presentación musical o dancística que son difíciles de seguir para el ojo humano bajo circunstancias normales. En el otro extremo de dicho uso documental, está la estrategia de acercar la tecnología a los protagonistas del estudio etnográfico y ver lo que pueden hacer con ella. En algún lugar entre estas dos posibilidades existe un interesante y emergente género de películas de defensa de los grupos indígenas, que implica la colaboración entre éstos y los cineastas. Todos éstos son objetivos perfectamente legítimos para los antropólogos interesados en producir cine; como



también lo es el producir cine con fines didácticos, sobre todo aquellos que tratan de temas tales como la tecnología, la etnomusicología y otros, en los cuales la ilustración visual puede ser extremadamente útil. Pero mientras todas estas maneras de uso son importantes y pertinentes a la discusión y el interés disciplinario, me ocuparé aquí sólo del uso del cine para hacer un recuento de la experiencia de la investigación de campo, ya que dicho recuento, por consenso general, permanece en el corazón de la disciplina académica de la antropología.

De cualquier manera, en este punto, es imposible llegar más lejos sin tocar el controversial tema de cómo se definen realmente las películas antropológicas y/o etnográficas. Éste ha sido tema de extensos debates en la literatura de la antropología visual y no se puede resolver aquí de manera rápida. Sin embargo, hay dos puntos en particular que se deben dejar claros. El primero implica una simple distinción heurística entre el cine antropológico y el etnográfico. Aunque los adjetivos “etnográfico”

y “antropológico” se usan a menudo indistintamente, es útil distinguir entre ambos, por lo menos en relación con el cine. La distinción convencional es que mientras que la antropología se ocupa de los temas teóricos generales de la cultura humana y la sociedad, la etnografía es más una cuestión de la descripción de casos particulares. Por supuesto, en la práctica no se puede hacer una distinción tan tajante y rápida, ya que, por lo general, cualquier teoría general contiene alguna referencia a casos particulares, y cualquier descripción de un caso particular inevitablemente contiene algunas suposiciones teóricas, incluso si sólo son por implicación. Pero de todos modos es una distinción que vale la pena mantener como un medio para denotar la diferencia de la intención así como la diferencia de énfasis.

A la luz de esta distinción, entonces, una película antropológica se ocupará típicamente de algún tema de teoría general en el cual las imágenes visuales proporcionen evidencia para un argumento verbal abstracto que se

sobreimpone con una narración en la banda sonora. Por lo general, en una película de esta naturaleza, las imágenes visuales se reducen a un papel pasivo, meramente ilustrando una tesis a la que se ha llegado en general a través de otros medios. Por otra parte, me ocuparé aquí del potencial de producir cine como un medio de investigación etnográfico de eventos y situaciones particulares y concretos. Es evidente que un recuento etnográfico de eventos o circunstancias particulares que toma la forma de un documental no tiene que, y de hecho no puede, ser puramente descriptivo. La elección del tema de un documental, la yuxtaposición de secuencias específicas, incluso de tomas particulares, la plataforma dada a ciertos protagonistas, los puntos de vista, y lo más importante, la manera en la cual se produce en el campo y el terminado estético que se le da después en el cuarto de edición derivarán, ya sea implícita o explícitamente, del punto de vista analítico del cineasta. Si el cineasta es un antropólogo, es muy probable que esta postura analítica sea antropológica. No obstante, aquí la antropología va entretrejida en la trama de la película más que estar abiertamente declarada en su superficie.

Esto nos lleva al segundo punto que quisiera dejar claro acerca de la definición de cine etnográfico: si bien muchos colaboradores al debate que rodea a esta definición han buscado establecer criterios para evaluar lo etnográfico de una película basándose en su contenido (a menudo, de manera implícita si no es que explícita acerca de lo culturalmente exótico), o en elementos más formales de la película como un texto terminado (por ejemplo, el grado de contextualización o reflexión) (por ejemplo, Heider, 1976; Ruby, 1980), yo daría mayor peso a las circunstancias bajo las cuales se realizó la película. Esperaría que estas circunstancias se revelen de alguna manera en el texto filmico, pero evitaría atarlas muy específicamente a ningún elemento diagnóstico del último.

Dicho de manera simple, mi punto de vista es que un elemento necesario de cualquier película que se pudiera describir como "etnográfica" sería el hecho de que se produjo bajo circunstancias de conformidad con las normas asociadas al método de investigación de campo característicamente antropológico de observación participativa. A pesar de todos los ires y venires de los paradigmas

teóricos en el transcurso del último siglo, los rasgos generales del método de la investigación de campo antropológica han permanecido marcadamente consistentes, por lo menos desde los días de Malinowski. Éste sigue siendo el método que proporciona lo que podría llamarse la manera menos indeterminada para distinguir a la antropología de las disciplinas colindantes como la sociología o la psicología social. Quizá las características precisas de diagnóstico de lo que se considera como una buena práctica etnográfica han cambiado constantemente en línea con la moda teórica, pero se puede argüir que el método actual de observación participativa en sí no ha cambiado, al menos no en el mismo grado. Proporciona entonces una medida relativamente constante con la cual juzgar la cualidad etnográfica de las películas.

Los paralelos entre las estrategias del cine observacional y los métodos de la investigación de campo antropológica sugieren que este enfoque para producir cine es particularmente adecuado en la investigación etnográfica. Como ya he apuntado antes, el cine observacional y los métodos de la investigación de campo antropológica implican una mezcla juiciosa de observación y participación.⁶ Tanto los antropólogos como los cineastas observacionales varían en la importancia relativa que le dan a la participación por un lado y a la observación por el otro. Pero sea cual sea la mezcla exacta, hay una creencia común de que el entendimiento se debe lograr a través de un proceso gradual de descubrimiento; esto es, a través de comprometerse con las vidas cotidianas de los sujetos más que colocarlos en el marco de matrices predeterminadas, ya sea dado por un guión, en el caso de los cineastas, o de un cuestionario, en el caso de los antropólogos.

Existen paralelos aún mayores y más específicos. Tanto los antropólogos como los cineastas observacionales

⁶ Marcus Banks [1992] también ha señalado las diversas y "asombrosas" similitudes entre las prácticas y las estrategias del cine observacional y "los elementos que distinguen a la investigación antropológica y la escritura de cualquier otra forma de observación humana". Él mismo parece estar de alguna manera descartando el significado de estas similitudes describiéndolas como un simple caso de "mimesis". No obstante, sin importar cuáles son los orígenes o las razones para el desarrollo de estas corrientes documentales, no hay ninguna razón por la cual uno no debería subsecuentemente adecuarlo a los propósitos etnográficos.

trabajan regularmente con un número de gente limitado. Sin embargo, al presentar su trabajo a una audiencia, con distintos grados de claridad, asumen un cierto principio de metonimia, mediante el cual se considera a la gente que el autor conoció como representativa de una categoría social más amplia. Al representar a esta gente, no son sólo los aspectos más visibles y públicos de sus vidas los que se toman en cuenta: con frecuencia, tanto los antropólogos como los cineastas observadores encontrarán significados en las minucias de la vida cotidiana, el chisme y la trivialidad aparente, “los imponderables de la vida real”, como los llamaba Malinowski en su texto por excelencia del método de la investigación de campo antropológico (1932: 18).

Los antropólogos a menudo se interesarán en los aspectos no verbales de la vida social. Muchos concordarán en lo fundamental con los comentarios característicamente agudos de David MacDougall sobre el tema, que son tan oportunos como para citarse completos:

El cine observacional se fundó en la creencia de que hay cosas que suceden en el mundo que vale la pena mirar y cuyas configuraciones distintivas tanto temporales como espaciales son parte de lo que vale la pena observar acerca de ellas. Con frecuencia el cine observacional es analítico, pero también deja claro que está abierto a categorías de significado que pueden trascender al análisis del cineasta. Esta actitud de humildad ante el mundo puede, por supuesto, ser engañosa y acomodaticia, pero también reconoce implícitamente que la historia del sujeto es a menudo más importante que la del cineasta (MacDougall, 1994: 31).

Es esta “actitud de humildad ante el mundo” y apertura ante las “categorías de significado” de los protagonistas y las configuraciones distintivas espaciales y temporales de su mundo lo que hace que la corriente observacional en el cine sea tan apropiada para la antropología, sobre todo cuando se trabaja con temáticas no verbales que son difíciles de presentar en un texto escrito.

No estoy sugiriendo que el producir cine etnográfico a la manera observante sea lo mismo que la manera canónica de observación participante tal como la practican los antropólogos. Tampoco, me apresuro a agregar, estoy sugiriendo que el hecho de una prolongada convivencia con los protagonistas represente una garantía infalible de

la cualidad etnográfica de la película: todo investigador de campo antropológico se ha topado con misioneros o funcionarios gubernamentales que han convivido con seres exóticos por décadas, y no por ello son más capaces de producir un recuento etnográfico de ellos, sea de manera filmica o escrita, que de llegar a la luna.

Evidentemente, la incorporación de la visión particular de la vida social que se fomenta a través del entrenamiento antropológico también sigue siendo un elemento esencial de cualquier expedición etnográfica. Aquí me gustaría hacer énfasis en el interés por la interrelación entre los diferentes dominios de la vida social, sobre todo la relación entre los dominios de la vida doméstica y la pública, así como en la postura de no juzgar adoptada respecto al “punto de vista indígena”. Sin embargo, no hace falta proclamar verbal y extensamente estas características distintivas del enfoque antropológico a la vida social en una serie de comentarios, (con todos los problemas estilísticos descritos antes) para que la película resultante sea legítimamente etnográfica.

Con estas condiciones entonces, diría que las estrategias para producir cine observacional pueden dar como resultado recuentos etnográficos que complementen aquellos que se puedan hacer a través de textos escritos. Los textos son medios muy efectivos para relatar lo recurrente, lo estadístico, lo normal, lo general, lo abstracto. Pero sólo el etnógrafo que sea también el más dotado escritor tiene alguna posibilidad de evocar la total textura emocional y cinestésica de un evento en particular. Incluso el más dotado escritor tendrá dificultad en evocar, pongamos, la gracia de una bailarina clásica balinesa, no se diga el impacto que su presentación haya tenido en su audiencia. Sin embargo, éstos son campos de experiencia en que el cine, en las manos de un practicante experimentado, puede llegar a realizar un recuento etnográfico redondo.

En una divertida analogía, Renato Rosaldo sugiere un paralelo entre el etnógrafo interesado sólo en lo general, el etnógrafo normal y regido por las reglas, y el etnógrafo poco común que regresó de la final de la Serie Mundial de béisbol para reportar “estos importantes descubrimientos: tres *strikes* son un *out*, tres *outs* hacen que se retire el equipo y etcétera” (Rosaldo, 1986: 102-103). Mientras

que un escritor talentoso puede evocar todo el alboroto, el suspenso y la excitación, la intensidad emocional con la que los seguidores apoyan a sus equipos, el virtuosismo de ciertas actuaciones en el pitcheo, los colores y el ruido, qué tanto más efectivo sería si el etnógrafo también fuera capaz de usar el cine para rendir cuenta de este evento.⁷

Es obvio que no todos los aspectos de la investigación de campo etnográfica se prestan igualmente bien para tratarse en forma de cine etnográfico, ya sea que estén basados en el cine observacional o no. En el curso de un prolongado periodo de investigación, el etnógrafo puede decidir usar su cámara durante ciertos periodos restringidos y para algunos propósitos muy específicos que se presten particularmente bien para el tratamiento filmico. Por ejemplo, a lo largo de muchos años, he estado involucrado en la investigación de campo sobre la manera en la cual los panare, un pueblo indígena de la Amazonia venezolana, tratan los asuntos de parentesco y matrimonio. Como esto se ha relacionado sobre todo con el análisis de las normas y las categorías, así como la relación estadística entre lo que realmente sucede y el ideal, no se me ha ocurrido nunca hacer una película sobre este tema. No obstante, si buscara comunicar algún sentido del tenor y la textura emocional de las relaciones interpersonales entre los panare, entonces una película sería un medio mucho más efectivo que un texto escrito. En resumen, en cada instancia, es una cuestión de seleccionar el medio apropiado para un tema etnográfico particular y para unos objetivos intelectuales particulares.

⁷ Quizá vale la pena agregar que un etnógrafo que desea usar el cine para redondear un recuento también debe estar capacitado en el uso del medio. En un retador artículo [1992], Kirsten Hastrup arguye que el cine sólo proporciona una descripción "delgada" en contraposición a la descripción "gruesa" de los textos etnográficos debido a su capacidad para elucidar el significado de lo que representa. Apoya su argumento con un ejemplo de las fotografías que tomó en una exposición de carneros en una feria en Islandia; estas fotografías, dice, no capturaron el aire cargado de sexo, las conexiones metafóricas entre la bravura de los carneros y sus dueños, que eran muy evidentes a cualquier participante. Sin embargo ya que admite que sus fotografías estaban mal enfocadas, mal iluminadas y chuecas, el ejemplo no nos convence acerca de las limitaciones del cine etnográfico. Por el contrario, la situación que describe parecería prestarse particularmente bien al tratamiento del medio del cine etnográfico, si bien es evidente que el cineasta tendría que haber sido un practicante experimentado.



Acatlán, Guerrero; Agustín Estrada

Esto también plantea la pregunta de cuándo es el momento más adecuado para usar la película durante el curso de una investigación etnográfica. Existe la creencia de que no se debería alentar a los estudiantes de doctorado a usar el cine, ya que esto tomaría mucho tiempo que debería aprovecharse para métodos de investigación más convencionales. En lugar de esto, se sugiere que deben regresar una vez que han llevado a cabo un análisis preliminar de sus datos y después hacer una película que incorpore las observaciones que este análisis ha producido. Sin embargo, aunque este punto de vista tiene algunos méritos, pasa por alto el papel que el proceso mismo de producir cine etnográfico puede desempeñar en generar no sólo datos primarios sino también observaciones analíticas.

Basándome en mi experiencia, sugeriría que el hacer películas tiene un efecto catalítico en el proceso de la

observación participante. Incluso en la era del video, hay un límite respecto a cuánto puedes filmar en realidad. Esto sirve para concentrar la mente —mientras se está todavía en el campo— sobre lo que es realmente importante para ti acerca de la comunidad en la que estás viviendo. Con los textos escritos, a menudo este proceso toma lugar mucho después de que se ha dejado el campo, cuando por lo general es demasiado tarde para dar seguimiento a cualquier nueva idea que esto pueda generar. Ni tampoco es sólo la propia mente la que se concentra en la presencia de una cámara. También puede concentrar las mentes de los protagonistas sobre qué parte de sus vidas quisieran ellos presentar específicamente. El que dicha presentación pueda ser de valor para la investigación antropológica habría sido un anatema para aquellos comprometidos con la noción de que todos los datos antropológicos deben basarse sólo en la observación rigurosamente objetiva. También sería inaceptable para los cineastas del tipo Mead-Bateson, quienes usaron

lentes de ángulo recto y una variedad de otras estrategias de disimulo con el fin de asegurarse que el comportamiento de sus sujetos no se vería afectado por la presencia de las cámaras. Pero en el clima teórico actual, en el que se reconoce más abiertamente que la mayoría de los conocimientos antropológicos nacen a partir de tales interacciones, el valor de la cámara como un generador de conocimiento puede aceptarse más fácilmente.

Hay ocasiones y circunstancias en las que la presencia de la cámara puede ser inhibitoria o quizá comprometedora, política o éticamente, para los protagonistas e incluso para el cineasta. Es evidente que bajo estas circunstancias la cámara no tiene cabida. Pero la cámara también puede servir para dar al antropólogo una *raison d'être*, más entendible para sus anfitriones. Un antropólogo haciendo una película está obviamente trabajando; una persona merodeando por ahí con un cuaderno haciendo anotaciones ocasionales puede ser sospechoso. Más aún, el antropólogo cineasta, al proyectar su



Tultitlán, Estado de México; Agustín Estrada

trabajo, puede compartir los resultados de su actividad con sus anfitriones y así darles otra oportunidad de al menos entender, si no es que en verdad simpatizar con lo que está haciendo. Al proyectar el material durante el proceso de producción, hasta cierto punto el cineasta puede incluso incorporar a los protagonistas en el proceso de dirigir la película.

Ésta no es una técnica nueva. Flaherty la usó con sus anfitriones inuits cuando filmó *Nanook of the North* [*Nanook el esquimal*] hace casi 80 años. Sin embargo, uno de mis estudiantes de doctorado, Carlos Flores, recientemente usó un desarrollo de esta misma técnica mientras llevaba a cabo una investigación de campo en un poblado maya Q'eqchi. Como un guatemalteco ladino trabajando en una comunidad que había sufrido las operaciones de la contra-insurgencia militar, Carlos sintió que era muy importante que su trabajo fuera lo más transparente posible. Entonces empezó a trabajar con un equipo de video comunitario local, financiado por la iglesia católica de la localidad, haciendo películas acerca de las costumbres tradicionales. La colaboración permitió a los cineastas de la comunidad aprender acerca de Carlos y de su trabajo a la vez que él aprendía sobre ellos. Así, la confianza que él fue capaz de construir le permitió moverse después hacia temas más sensibles como el ritual conmemorativo de aquellos que habían sido asesinados por el ejército o por las patrullas civiles durante la recientemente concluida guerra civil (Flores, 2000).

Tampoco es que la revisión de *rushes* sea meramente un bien potencial para las relaciones con los anfitriones. También se reconoce ampliamente hoy en día que la proyección de *rushes* o ediciones preliminares del material, puede generar toda una gama de nuevos enfoques sobre cómo reaccionan los protagonistas ante el material, a menudo trayendo a la luz aspectos o conexiones que ellos no habían pensado que valieran la pena mencionarse antes. Quizá descubran elementos en el material que les son nuevos. Dichos enfoques pueden incluso incorporarse en la película. Howard Morphy hizo un recuento sistemático de su experiencia de este proceso mientras trabajaba como asesor antropológico en la película de Ian Dunlop, *Madarrpa Funeral at Gurka'wuy* [*Funeral madarrpa en Gurka'wuy*] de 1978. No sólo aprendió más

acerca del ritual funerario de los yolngu gracias a los comentarios de los hombres mayores que llegaron al cuarto de edición, sino que todo el proceso de edición le provocó una serie de reflexiones muy interesantes acerca de la interpretación antropológica del ritual en general (Morphy, 1994). En *Madarrpa Funeral at Gurka'wuy*, la voz que hace los comentarios es en realidad la de Dunlop, el director. Pero David y Judith MacDougall llevaron esta técnica un paso más allá en varias de sus películas australianas, incorporando sistemáticamente comentarios de los protagonistas aborígenes grabados en el cuarto de edición a la banda sonora.⁸

Aun sin la presencia de un protagonista, la edición de una película también puede ser parte del proceso de adentrarse en el entendimiento personal del material. De alguna manera análoga a la revisión de las notas de campo, el registro y la organización de los *rushes* puede traer nuevas ideas a través del simple involucramiento intensivo con el material. Más adelante, los requerimientos para producir una película con una narrativa coherente pueden llevar a yuxtaponer tomas o secuencias que generan nuevos significados para cada elemento. Incluso elementos del "acabado" final de la película, tales como la traducción exacta de los subtítulos, pueden atraer la atención hacia ciertos aspectos importantes que antes se habían pasado por alto.

Finalmente, es importante notar que las observaciones etnográficas generadas gracias al proceso de hacer cine documental etnográfico no necesariamente tienen que integrarse a la película misma. No hay ninguna razón por la cual no se deba incluir mejor en un texto que la acompañe. Más aún, ésta es sólo una de muchas maneras en las cuales las películas y los textos escritos pueden usarse

⁸ Las películas en las cuales se usa esta técnica incluyen *Goodbye Old Man* [*Adiós viejo*] (1977), *The House Opening* [*La inauguración de la casa*] (1980), y *Takeover* [*Haciéndose cargo*] (1979), producidas por el Instituto Australiano de Estudios Aborígenes. Sin embargo, quizá el primero en usar esta técnica de comentario interior fue Jean Rouch en *Jaguar*, un recuento de las aventuras de tres jóvenes songhay migrantes que viajan desde Nigeria en África occidental para buscar fama y fortuna en Accra, en lo que hoy es Ghana. Rouch usó las grabaciones de las voces de los protagonistas en reacción a los *rushes* como un comentario de enlace hilado a lo largo de la película, que se empezó en 1954 pero no se completó sino hasta 1967.



de manera complementaria. En el pasado, a menudo los problemas logísticos impedían los intentos de usar películas y textos en conjunción en la antropología, pero la nueva tecnología de información ofrece un vehículo práctico para superar estos problemas así como de explorar un rango de posibles relaciones entre las imágenes en movimiento y los textos en la representación etnográfica.

LA REDENCIÓN DEL CINE ETNOGRÁFICO

Tras décadas de buscar el absolutismo teórico, parece que la mayoría de los antropólogos de hoy en día han llegado finalmente a aceptar que está en la naturaleza de nuestra disciplina que todas las conclusiones sean provisionales, exactamente como lo es en la ciencia en general. En este paradigma, el objetivo ya no es más el identificar leyes sociales objetivas o culturales universales, ni tampoco elaborar principios de análisis trascendentes. En su

lugar, la ambición más modesta es simplemente rendir cuenta adecuada de experiencias particulares de las diferencias sociales y culturales, en vista de los conocimientos teóricos actuales y de los recursos a nuestro alcance. El énfasis principal ya no está en la acumulación de estudios de caso con el fin de construir un marco teórico vasto: es más una cuestión de usar ese marco teórico para ilustrar un estudio de caso particular. Éste es un proyecto para el cual el cine etnográfico está bien equipado para desempeñar un papel importante.

En consonancia con la mayoría de otros defensores académicos de las películas etnográficas, apoyaría enérgicamente el punto de vista de que las películas no deberían, y no lo harán nunca, suplantar al texto en el trabajo antropológico. Si pensamos en el cine etnográfico como en una alternativa directa a los textos etnográficos y buscamos juzgarlo con el mismo criterio, entonces es muy fácil desecharlo por inadecuado. Pero si consideramos al cine como un medio de representación que se puede usar

en conjunción con los textos escritos para proporcionar recuentos etnográficos mejores y más redondos, entonces la presente combinación de circunstancias técnicas e intelectuales ofrece todo el ánimo para pensar que la promesa de las películas etnográficas, mantenida en suspenso desde los primeros días de la antropología moderna, finalmente será redimida.

Por su proximidad, su “afinidad íntima con la experiencia vivida que los antropólogos toman por objeto” como lo dijo Lucien Taylor (1998: 537), en combinación con el grosor de su inscripción, el cine etnográfico fomenta constantes reevaluaciones. Lejos de ser una medida de su no confiabilidad; esto es, en mi opinión, uno de sus méritos particulares. Para una consideración final de este efecto, volvamos una vez más a la primera película de Haddon. En aquella primera secuencia de la película etnográfica del culto Malu-Bomai, tres de cuatro hombres vistían faldas de paja. En su texto, Haddon las describe como faldas pero no hace mayor comentario. Ahora bien, no soy un melanesianista, pero al ver este aparente travestismo en el contexto de un culto de iniciación masculina secreta relacionado con la cacería de cabezas, me recuerda necesariamente a *Naven*, el relato clásico del ceremonial iatmul de Gregory Bateson —dedicado, por cierto, a su antiguo tutor A. C. Haddon— en el cual traza las variadas y complejas relaciones entre el rol de género intercambiable, el travestismo, las ceremonias de iniciación masculinas, la cacería de cabezas y el poder reproductivo masculino (Bateson, 1980).

Esta asociación de los cazadores de cabezas con el poder reproductivo masculino, el control sobre la reproducción de la sociedad en su conjunto y los rituales secretos de los que las mujeres son excluidas, tiene resonancias en el estudio de fenómenos similares en otras partes del mundo, notablemente en la Amazonia, que es la región etnográfica con la que estoy más familiarizado. Estos ejemplos comparativos sugieren una línea de investigación en las danzas de Torres Straights que parece que nunca se le ocurrió a Haddon. Por lo menos, parecería que explica el porqué abandonaron la cacería de cabezas y se convirtieron al cristianismo una generación antes y, a pesar del hecho de que sus máscaras estaban hechas sólo de cartón, los danzantes estaban muy preocupados

de que las mujeres no los vieran. Entonces un siglo después, y con el estímulo proporcionado por la gruesa inscripción del registro filmico, quizá nos encontramos en una posición para entender algo acerca de estos danzantes que no fue aparente para la persona que los filmó.

Bibliografía

- Banks, Marcus, 1990, “The Seductive Veracity of Ethnographic Film”, en *Society for Visual Anthropology Review*, 6: 16-21.
- , 1992, “Which Films are the Ethnographic Films?”, en Peter Crawford y David Turnton (eds.), *Film as Ethnography*, Manchester University Press, Manchester, pp. 116-129.
- Bateson, Gregory, 1980, *Naven*, Wildwood House, Londres.
- Bateson, Gregory y Margaret Mead, 1942, *Balinese Character: a Photographic Analysis*, New York Academy of Sciences, Nueva York.
- , 1977, “Margaret Mead and Gregory Bateson on the Use of the Camera in Anthropology”, en *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 4: 78-80.
- Cantrill, A. y C., 1982, “The 1901 Cinematography of Walter Baldwin Spencer”, en *Cantrill's Film Notes*, 37-38: 27-43, 56-58.
- de Brigard, Emilie, 1995, “The History of Ethnographic Film”, en Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyter, Berlín y Nueva York, pp. 13-43.
- Flores, Carlos, 2000, *Indigenous Video: Memory and Shared Anthropology in Post-War Guatemala*, Ph.D. thesis, University of Manchester, Manchester.
- Haddon, Alfred C., 1901, *Headhunters: Black, White and Brown*, Methuen, Londres.
- Hammersley, Martyn y Paul Atkinson, 1995, *Ethnography: Principles in Practice*, Routledge, Londres y Nueva York.
- Hastrup, Kirsten, 1992, “Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority”, en Peter Crawford y David Turnton (eds.), *Film as Ethnography*, Manchester University Press, Manchester, pp. 8-25.
- Heider, Karl, 1976, *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin y Londres.
- Hockings, Paul (ed.), 1995, *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyter, Berlín y Nueva York.
- Jenks, Chris, 1995, “The Centrality of the Eye in Western Culture”, en Chris Jenks (ed.), *Visual Culture*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 1-25.
- Long, Chris y Pat Laughren, 1993, “Australia's First Films: Facts and Fables. Part Six: Surprising Survivals from Colonial Queensland”, en *Cinema Papers*, 96: 32-36.

- MacDougall, David, 1994, "Whose Story is it?", en Lucien Taylor (ed.), *Visualizing Theory: Selected Essays from Visual Anthropology Review 1990-1994*, Routledge, Londres y Nueva York.
- , 1997, "The Visual in Anthropology", en Marcus Banks y Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, New Haven y Londres.
- Malinowski, Bronislaw, 1932, *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, Routledge, Londres.
- Marcus, George E. y Michael M.J. Fischer, 1986, *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- Mead, Margaret, 1995, "Visual Anthropology in a Discipline of Words", en Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyter, Berlín y Nueva York, pp. 3-10.
- Morphy, Howard, 1994, "The Interpretation of Ritual: Reflections from Film on Anthropological Practice", en *Man*, 29: 117-146.
- Morris, Rosalind, 1994, *New Worlds from Fragments: Film, Ethnography and the Representation of Northwest Coast Cultures*, Westview Press, Boulder y Oxford.
- 36 ◀ Pinney, Christopher J., 1992, "The Parallel Histories of Anthropology and Photography", en Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography 1860-1920*, Yale University Press, New Haven y Londres, pp. 74-95.
- Rollwagen, Jack R., 1988, "The Role of Anthropological Theory in 'Ethnographic' Filmmaking", en Jack R. Rollwagen (ed.), *Anthropological Filmmaking. Anthropological Perspectives on the Production of Film and Video for General Public Audiences*, Harwood Academic Press, Chur, pp. 287-315.
- Rosaldo, Renato, 1986, "Ilongot Hunting as Story and Experience", en Victor W. Turner y Edward M. Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago.
- Ruby, Ray, 1975, "Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?", en *Studies of Anthropology in Visual Communication*, 2: 104-111.
- , 1980, "Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology and Film", en *Semiotica*, 30: 153-179.
- Taylor, Lucien, 1998, "Visual Anthropology is Dead, Long Live Visual Anthropology", en *American Anthropologist*, 100: 534-537.
- Van Maanen, John, 1988, *Tales of the Field: On Writing Ethnography*, University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- Winston, Brian, 1995, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, British Film Institute, Londres.



Estado de México; Agustín Estrada

Filmografía

- Bateson, Gregory y Margaret Mead, 1951, *Trance and Dance in Bali*, película b/n, 20 min., New York University Film Library, Nueva York.
- Dunlop, Ian y Howard Morphy, 1978, *Madarrpa Funeral at Gurka'wuy, a way of coping with death in North-East Arnhem Land... through ties of clan, religion and land*, VHS, 88 min., First Run/Icarus, Nueva York.
- Flaherty, Robert, 1922, *Nanook of the North*, película b/n, 55 min., Revillon Frères, Nueva York.
- Mac Dougall, David, 1977, *Good-bye Old Man, or the film of Tukuliyangenil. A film about Mangatopi, a Tiwi bereavement ceremony*, película a color, VHS, 70 min., Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra.
- , 1979, *Takeover*, película a color, VHS, 92 min., Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra.
- , 1980, *The House Opening*, película a color, VHS, 45 min., Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra.
- Haddon, Alfred Cort, 1898, *Malu-Bomai footage*, película muda b/n, 4 min., Cambridge.
- Rouch, Jean, 1967, *Jaguar*, película a color, VHS, 93 min., Documentary Educational Resources, Watertown, Massachusetts.
- y Edgar Morin, 1961, *Chronicle of a Summer*, película b/n, 90 min., Corinth Films, Londres.