

Documentos CIDOB

Dinámicas Interculturales; 12

El medio audiovisual como herramienta de investigación social.
Jordi Grau Rebollo, Elisenda Ardévol, Gemma Orobitg Canal,
Adriana Vila Guevara (coord.)

documentos



Serie: Dinámicas interculturales

Número 12. El medio audiovisual como herramienta de investigación social

© Adriana Vila Guevara, Jordi Grau Rebollo, Elisenda Ardévol,
y Gemma Orobitg Canal

© Fundació CIDOB, de esta edición
Barcelona, diciembre de 2008

Edita: CIDOB edicions

Elisabets, 12

08001 Barcelona

Tel. 93 302 64 95

Fax. 93 302 21 18

E-mail: publicaciones@cidob.org

URL: <http://www.cidob.org>

Depósito legal: B-35.860-2004

ISSN: 1698-2568

Imprime: Color Marfil, S.L.

Distribuye: Edicions Bellaterra, S.L.

Navas de Tolosa, 289 bis, 08026 Barcelona

www.ed-bellaterra.com

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra»

EL MEDIO AUDIOVISUAL COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN SOCIAL

Jordi Grau Rebollo*
Elisenda Ardévol**
Gemma Orobítg Canal***

Adriana Vila Guevara (coord.)****

Diciembre de 2008

*Profesor del departamento de Antropología Social y Cultural,
Universidad de Barcelona

**Profesora de Antropología en los Estudios de Humanidades,
Universitat Oberta de Catalunya

***Profesora de Antropología del Departamento de Antropología Cultural,
Historia de América y África, Universidad de Barcelona

****Doctoranda en Antropología, Universidad de Barcelona.
Realizadora audiovisual

Sumario

Introducción

Adriana Vila Guevara..... 7

El audiovisual como cuaderno de campo

Jordi Grau Rebollo..... 13

Cine etnográfico: relato, discurso y teoría

Elisenda Ardévol..... 31

Miradas antropológicas: Relaciones, representaciones y racionalidades

Fotografía, cine y texto en el contexto de la Historia de la Antropología

Gemma Orobitg Canal..... 51

Introducción

Adriana Vila Guevara

Doctoranda en Antropología, Universidad de Barcelona.

Realizadora audiovisual

"Avant j'aurais dit: 'je t'écris pour te dire...',
et maintenant je dis: 'je te filme pour te dire'..."

(*Lettre à mon ami Pol Cèbe*, de Michel Desrois
y el grupo Medvedkine de Besançon)

Cuando Jean Rouch alegaba que el film era el único medio que tenía para enseñarles a los otros cómo les veía, parece que hacía referencia a algo más que a un proceso aislado de observación canónica orientado a un público de eruditos. Parece que también notaba un proceso de observación que continúa después del trabajo de campo y que, de alguna manera recompone la acción misma de mirar y sus protagonistas. Habría que empezar entonces por preguntarse cuáles son los diferentes roles que desempeña el antropólogo en la construcción de *conocimiento audiovisual*. ¿Director técnico, experto etnográfico, teórico, e incluso un actor más? Pensemos, como señala MacDougall, que en el estudio de la alteridad tendemos a olvidar esa parte que jugamos en los *affaires* del otro que se pretende estudiar. Partamos, por tanto, de la afirmación de que el papel del antropólogo no es solamente uno, y de que el resultado de su investigación es parte de un complejo proceso de *interpretación y representación*. Ahora bien, tratándose de una ciencia social, surge la necesidad de darle una *garantía o fiabilidad* no sólo al proceso etnográfico de "registro" audiovisual, sino fundamentalmente al resultado. Un punto de discusión que pertenece al texto desde sus orígenes, y que resucita quejumbrosamente en el debate del uso del medio audiovisual, retomando los peligros de la relación ciencia-arte. Se trata, además, de una herramienta narrativa que obliga a otro proceso de lectura. De

manera que no sólo el antropólogo desempeña varios roles, sino que le otorgará al “lector” el de “espectador”, que observa, escucha, autoriza y participa en la presentación de esa investigación.

Empecemos por identificar dos dimensiones que nos acercan al tema de discusión presentado aquí. Una primera la podríamos ubicar en el espacio-campo donde se establece la relación antropólogo-cámara-objeto de estudio, compuesta por sujetos o actores sociales igualmente activos. Una segunda dimensión se puede localizar en los espacios posteriores de proyección-exposición donde se reproduce en otros términos esa primera experiencia, y donde se incluye una audiencia y un nuevo acontecer cargado de nuevos significados.

Con la intención de abordar algunos de los interrogantes que surgen a partir de estas premisas, se llevó a cabo el taller “El medio audiovisual como herramienta de investigación social”, impulsado desde el Programa Dinámicas Interculturales de la Fundación CIDOB¹, y en particular por el Foro de Jóvenes Investigadores en Dinámicas Interculturales (FJIDI). En el encuentro, Jordi Grau, Elisenda Ardévol y Gemma Orobitg presentaron sus ponencias a partir del análisis de trabajos etnográficos audiovisuales, seguidos cada uno de la proyección de ejercicios audiovisuales que correspondían a tres miradas diferentes de Venezuela, realizados por Roger Canals, Gemma Orobitg y Adriana Vila. Como registrar el proceso completo de un taller es muy difícil, y como la idea de este encuentro ha sido más bien estimular la creación de otros, recogemos aquí la palabra escrita de los tres ponentes esperando que sirva de base para el ejercicio de la continuidad.

Jordi Grau hace en su artículo una introducción a las posibles relaciones metodológicas entre el clásico diario de campo etnográfico y su complementariedad con la cámara y el registro audiovisual. Haciendo

1. Este taller tuvo lugar en Barcelona, en la sede de la Fundación CIDOB los días 2, 3 y 4 de abril de 2008.

un recorrido por ejemplos que van desde Malinowski hasta M. Mead y G. Bateson, J. Marshall, Asch, Chagnon y Rouch, el autor reflexiona sobre el proceso de registro y la necesidad de un rigor. Una planificación profunda de su uso en la investigación, que, sin embargo, estará determinada por los imprevistos del acontecer y los problemas de su aplicación. Partiendo del debate sobre la legitimidad de la interpretación del antropólogo y de cómo interviene el uso de este otro medio en el trabajo de campo, vuelven a surgir interrogantes en torno a la *distorsión*, la *fiabilidad* y sobre todo su *factibilidad*.

El segundo texto, elaborado por Elisenda Ardèvol, nos remite en cambio a las *conceptualizaciones y usos* del audiovisual para la antropología, partiendo de la combinación de su dimensión discursiva, teórica y narrativa. En este caso, veremos cómo el medio no sólo se asocia al proceso de trabajo de campo, sino también al uso que se le da al resultado en la investigación y la enseñanza. En este sentido, Ardèvol considera el cine etnográfico como otro *objeto de conocimiento* igualmente observable y analizable, donde se reconoce que el antropólogo no sólo ha participado en la construcción de conocimiento, sino que además es el autor de un producto cultural. A partir de esta concepción se puede estudiar una estructura que combina y se compone a partir de las relaciones entre el plano teórico, el discursivo y el narrativo. Un producto que, además, estará destinado a diferentes tipos de audiencia/espectador, y que en función de ello será diversamente analizado y cuestionado. Los interrogantes se orientan aquí al contexto en el que se aplica y proyecta, incluyendo al espectador que autoriza y reconoce el material audiovisual. Veremos además cómo retorna el dilema de la necesidad de determinar unos criterios normativos que puedan dar cabida a unas reglas reconocibles para su análisis, y que, sin embargo, puedan evitar la rigidez de un canon inamovible, reconociendo, sin embargo, la necesidad de nuevas propuestas y experimentos que transformen los primeros criterios reconocidos por la disciplina.

Finalmente, Gemma Orobitg pone en cuestión en su artículo el origen mismo de la observación, y lo que en su práctica se ha consolidado como un imaginario propio de la disciplina. Partiendo del hecho de que la construcción de conocimiento estará determinada por una forma específica de ver, la interpretación e intento de reproducción estarán igualmente condicionadas por ello, manifestándose en una forma específica de representar las relaciones de alteridad: nosotros-observadores/otro-realidad observada. A partir de esta premisa, Orobitg propone diferentes perspectivas o vías de análisis de la *mirada antropológica*, dándole una especial importancia a la experiencia y/o vinculación del etnógrafo en y con el contexto estudiado. Veremos cómo en el análisis y estudio del audiovisual se ha consolidado desde la antropología una historia del lenguaje visual, y en sí una historia de representaciones. Para reconocer algunas de las tipologías del imaginario antropológico, Orobitg hace hincapié, por un lado, en el *lugar del paisaje y el cuerpo* en el registro visual del etnógrafo, y por otro, en la composición del *encuadre* que ajusta la imagen. De este último surge una pregunta clave para la discusión que proponemos: no sólo qué es y cómo se representa lo que se encuadra, sino qué es lo que no viene representado, qué es lo que en la selección de la mirada antropológica se censura. Orobitg vincula así estas formas de ver con la diferenciación de los *tipos de cámara* reconocidos por la disciplina: participante, participativa y dialógica. A través de ellas, en maneras diversas, surge la idea del cine como ritual, en el que se articulan no sólo representaciones sino también *autorepresentaciones*, concediéndole al antropólogo un papel activo, y a la *realidad* una forma dramatizada. Donde el resultado no es sólo una producción de conocimientos útiles, sino la construcción de una historia compartida que también es necesario considerar.

Parece que esto último algo tiene que ver con la afirmación de Rouch de que el film era el único medio que tenía para enseñarles a los otros como les veía. Por un lado, hace visible ese inevitable vínculo que se produce entre el antropólogo y sus informantes en el proceso de observación

y *registro*; y, por el otro, reconoce el papel activo y complementario de los receptores de sus imágenes, en este caso de los mismos sujetos en acción. De allí que sea también pertinente examinar, como lo viene haciendo el cine desde hace ya varias décadas, el papel de la *audiencia* que recibe estos conocimientos antropológicos, ya no en cuanto masa pasiva y anónima, sino como espectadores que observan y procesan la información aportando nuevos significados desde su propia mirada.

Volviendo al espacio del taller desde donde surge esta discusión, sería interesante poder relacionar los interrogantes que se plantean aquí con lo que terminó siendo en aquellos días la representación de estas ideas antropológicas, vinculadas a unos documentos audiovisuales y su posterior discusión. Recordemos, además, que los asistentes provenían de varias disciplinas, portando sus respectivos imaginarios y criterios de análisis. Se trata también, en la lejanía del *acontecer* del taller-encuentro, de reconocer la importancia no sólo de lo que allí se discute, sino de lo que *no* se discute. En especial porque es en la continuación del acontecimiento, bien sea en el pasillo de salida, en una comida posterior, o en otros encuentros, donde toma mejor forma la experiencia de lo cuestionado.

Es necesario, entonces, por un lado, insertar aún más la discusión y aplicación del audiovisual en el contexto académico, y, por otro, inventar nuevos espacios que estimulen estas proyecciones-discusiones-construcción de conocimiento, vinculando también otras disciplinas que puedan transformar y enriquecer la discusión. De allí que no puedo sino agradecer especialmente a Yago Mellado por haber colaborado e impulsado este proyecto, así como a la Fundación CIDOB, a los asistentes y ponentes del taller por apoyar esta iniciativa, una experiencia que espero sirva de estímulo para dar continuidad al debate y sus posibles representaciones.

Barcelona, junio de 2008

El audiovisual como cuaderno de campo*

Jordi Grau Rebollo

Profesor del departamento de Antropología Social y Cultural,
Universidad de Barcelona

“There is a tribe, known as the ethnographic film-makers, who believe they are invisible. They enter a room where a feast is being celebrated, or the sick cured, or the dead mourned, and, though weighted down with odd machines, entangled with wires, imagine they are unnoticed –or, at most, merely glanced at, quickly ignored, later forgotten (...) Outsiders know little of them, for their homes are hidden in the partially uncharted rainforests of the Documentary. Like other Documentarians, they survive by hunting and gathering information. Unlike others of their filmic groups, most prefer to consume it raw (...) Their culture is unique in the wisdom among them is not passed down from generation to generation; they must discover for themselves what their ancestors knew. They have little communication with the rest of the forest, and are slow to adapt to technical innovations. Their handicrafts are rarely traded, and are used almost exclusively among themselves. Produced in great quantities, the excess must be stored in large archives”.

Eliot Weinberger, citado en Grimshaw (2001: 1).

*Agradezco a la Fundación CIDOB, a Yago Mellado y a Adriana Vila su amable invitación al taller "El medio audiovisual como herramienta de investigación social". Este artículo pretende contribuir a la reflexión y al debate en torno al papel de los medios audiovisuales como posibles instrumentos de toma de datos durante el trabajo de campo.

Preámbulo

Aunque sin duda alguna puede resultar, a primera vista, una de las dimensiones más atractivas de la antropología social y cultural, la incorporación de los medios audiovisuales en la investigación de campo requiere una mirada reposada y una reflexión profunda sobre su alcance e implicaciones. De lo que se trata, en definitiva, es de plantearse la relevancia e incluso la pertinencia de determinados procedimientos de registro y toma de datos durante la investigación etnográfica. El uso del cuaderno de campo, su centralidad en etnografía y el valor incalculable que representa para el análisis posterior de los datos son bien conocidos y han sido profusamente abordados en nuestra disciplina. Sin embargo, la eventual incorporación de medios audiovisuales, con carácter sistemático y todo el rigor metodológico exigible en el trabajo de campo, no ha gozado históricamente de la misma consideración, despertando no pocos recelos y levantando alguna que otra suspicacia respecto a la fiabilidad de su capacidad de registro.

La cuestión central no está, bajo mi punto de vista, en si podemos hacer uso de la cámara de forma esporádica, al amparo de determinada oportunidad irrepetible que, de otro modo o bajo cualquier otro procedimiento de registro y descripción, quedaría irremediablemente incompleta (aquella ceremonia a la que, ¡por fin!, nos permiten asistir; esa fiesta familiar a la que acuden parientes de todas partes y que casi nunca podemos tener reunidos bajo el mismo techo; el ritual específicamente recreado para el investigador...). Lo que está en juego es si podemos incluir o no los medios audiovisuales como instrumentos caudales en la captación de datos, si la posible distorsión que induzcan en nuestras relaciones con los informantes condicionará o no nuestro desarrollo en el terreno, si es fiable la información destilada a partir de su intervención, o incluso si pueden aportar algo relevante a nuestra investigación o son, por el contrario, absolutamente prescindibles.

La incorporación del audiovisual a la investigación de campo. Algunos ejemplos en la historia de la etnografía

Como en tantas otras cosas en nuestra disciplina, no creo que exista una postura unívoca. Ciertamente, los medios audiovisuales *pueden* ser un complemento de gran valor al *convencional* cuaderno de campo (aunque difícilmente un sustitutivo), *es posible* que no distorsionen tanto nuestra presencia y relación con quienes trabajamos (sobre todo, si saben por qué razón los usamos, con qué fines lo hacemos y qué pasará con el material registrado una vez salgamos de allí) como para dudar de la fiabilidad de lo que vemos, y *es muy posible* que si contamos con ellos desde el comienzo mismo de la investigación, con el diseño previo a la prospección inicial, la previsión de sus beneficios y el conocimiento de sus limitaciones enriquezca enormemente el acopio de información. Pero no necesariamente debe ser así siempre. En algunos contextos, puede ser incluso contraproducente hacer uso de la cámara, el micrófono o la grabadora. Podemos no obtener permiso para ello o incluso nuestros informantes pueden echarse atrás en cualquier momento y desdecirse de su voluntad de cooperación a ser filmados.

Los medios audiovisuales *pueden* constituir una ayuda irremplazable para la investigación, pero por sí mismos no garantizan nada... Son el investigador y el contexto de investigación los que permitirán dirimir esta cuestión en cada caso.

Lo que sí parece claro es que, cuando es factible y conveniente usarlos, deben emplearse con cautela, convicción y una rigurosa planificación de su proceso de inserción y del cauce siguiente de registro y producción. Esta planificación no comporta abjurar de la espontaneidad ni encorsetar el procedimiento investigador. Cualquier antropólogo/a sabe bien que las condiciones sobre el terreno cambian y se transforman y que el diseño de investigación constituye, por así decirlo, una garantía de calidad en la aproximación al mundo: un intento de someter a control los propios sesgos y acotar lo mejor posible las condiciones de inserción y ejecución del proyecto. Planificar es indispensable para prever, lo que no contradice la

posibilidad de corregir y reorientar cuando las condiciones en el curso de la investigación lo exijan.

De otro modo puede ocurrirnos lo que a Bronislaw Malinowski, uno de los grandes referentes clásicos en la consideración disciplinar del trabajo de campo, cuando aseguraba en un artículo publicado en 1939:

“(…) Me dediqué a la fotografía como una ocupación secundaria y un sistema poco importante de recoger datos. Esto fue un serio error (...) he cometido uno o dos pecados mortales contra el método de trabajo de campo. En concreto, me dejé llevar por el principio de lo que podríamos llamar el pintoresquismo y la accesibilidad. Siempre que iba a pasar algo importante, llevaba conmigo la cámara. Si el cuadro me parecía bonito y encajaba bien, lo retrataba (...) Así, en vez de redactar una lista de ceremonias que a cualquier precio debían estar documentadas con fotografías y, luego, asegurarme de tomar cada una de esas fotografías, puse la fotografía al mismo nivel que la recolección de curiosidades. Casi como un pasatiempo accesorio del trabajo de campo (...) lo único que ocurría es que muchas veces perdí incluso buenas oportunidades (...) También he omitido en mi estudio de la vida de las Trobriand gran parte de lo cotidiano, poco llamativo, monótono y poco usual” (Malinowski, 1975 [1939]: 138-139).

Es sin duda revelador el lamento del etnógrafo ante el desperdicio de una oportunidad única de registrar la dimensión significativa de un evento, aquello que le confiere sentido, lo convierte en un dato y no sólo en un *souvenir* de campo. La espectacularidad e inmediatez del audiovisual tienen sin duda un poderoso efecto de seducción sobre la audiencia, y a veces también sobre quien investiga. Concebir la cámara únicamente como un instrumento para biopsiar la realidad conlleva el riesgo de caer en el pintoresquismo, la frivolidad o el pasatiempo; otra dimensión, no menos perniciosa, de la célebre “postal etnográfica”.

Queda muy claro, revisando la etnografía existente, que la posibilidad de contar con medios audiovisuales en procesos de investigación no es una

opción reciente. Los debates y proclamas acerca de su relevancia vienen de lejos. Por ceñirnos exclusivamente al ámbito etnográfico, ya a finales del siglo XIX, Edgard Ferdinand Im Thurn, fotógrafo, explorador y presidente del Royal Anthropological Institute, sostenía, en referencia a las instantáneas fotográficas, que:

“(...) a good series of photographs showing each of the possessions of a primitive folk, and its use, would be far more instructive and far more interesting than any collection of the articles themselves.” (Im Thurn, 1893: 197)

Pese a que:

“Among the innumerable uses now made of the photographic camera, that which might be made of it by the anthropologist, and especially by the travelling anthropologist, seems to be insufficiently appreciated and utilised” (idem: 184).

Bajo cierto punto de vista, en aquel momento, los nuevos artefactos fotográficos permitían, al fin, capturar en toda su extensión la evanescente realidad a la que se enfrentaba el etnógrafo: ritos, danzas, rostros, enclaves, reacciones imposibles de aprehender sobre el papel¹. Una parte

1. El propio Im Turn ejemplifica el valor de la imagen ante actitudes que podrían resultar exasperantes para un fotógrafo, pero que para el antropólogo constituyen ejemplos de un valor incalculable:

“The first time I tried to photograph a red man was among the mangrove trees at the mouth of the Barima river. My red-skinned subject was carefully posed high up on a mangrove root. He sat quite still while I focused and drew the shutter. Then, as I took off the cap, with a moan he fell backward off his perch on to the soft sand below him. Nor could he by any means be persuaded to prepare himself once more to face the

del mundo desaparecía lentamente y bien pronto la cámara apareció como el refugio más seguro para preservar la autenticidad en peligro de extinción². Su capacidad de congelación del instante, de aprehensión del mundo observado, convirtió desde muy pronto la cámara fotográfica en un instrumento de gran valor para el registro etnográfico, aunque ni su operación ni el transporte facilitarían en exceso su incorporación al trabajo de campo (en cualquier caso, mucho más farragoso fue lidiar con los primeros equipos cinematográficos). En un contexto donde la antropología pugnaba, vinculada todavía de forma muy estrecha a

unknown terrors of the camera. A very common thing to happen, and to foil the efforts of the photographer at the very moment when he has but to withdraw and to replace the cap, is for the timid subject suddenly to put up his hand to conceal his face, a proceeding most annoying to the photographer: but interesting to the anthropologist, as illustrating the very widespread dread of primitive folk of having their features put on paper, and being thus submitted spiritually to the power of anyone possessing the picture" (Im Thurn, 1893: 188).

2. Como Alfred C. Haddon expresaría en 1897:

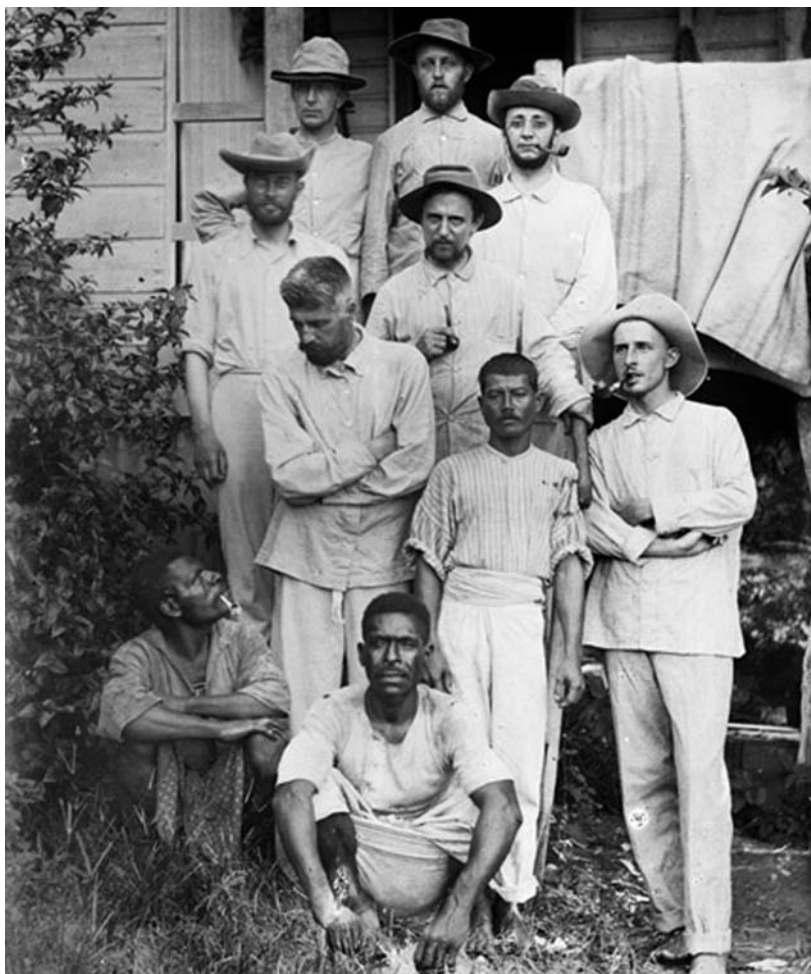
"In many Islands, the natives are fast dying out. And in more they have become so modified by contact with the white man and by crossings due to deportation by Europeans, that immediate steps are necessary to record the anthropological data that remain (...) No one can deny that it is our bounden duty to record the physical characteristics, the handicrafts, the psychology, ceremonial observances, and religious beliefs of vanishing people; this also is a work which in many cases can alone be accomplished by the present generation (...) The story of these things once gone can never be recovered, but must remain for ever a gap in the knowledge of mankind. The loss will be more deeply felt in the province of Anthropology, a science which is of higher importance to us than any other as treating of the developmental history of our own species" (Haddon, 1897:306; pueden encontrarse citas traducidas al castellano de este artículo en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12271656442363728543435/p0000002.htm>).

los museos, por abrirse paso en los ámbitos académicos de los Estados Unidos (Stocking, 2002), los “pueblos primitivos”³ iban configurándose como su principal objeto de estudio y la fotografía tomaba posiciones en el procedimiento de registro gráfico de sus contextos de asentamiento e interacción. En este marco, la expedición dirigida por Alfred Cort Haddon al estrecho de Torres en 1898 y de la que formaron parte C.S. Myers, W. McDougal, C.G. Seligman o W.H.R. Rivers, entre otros, supuso un significativo punto de inflexión al incorporar en la investigación no solamente la cámara fotográfica, sino otros instrumentos de registro sonoro y visual como por ejemplo el fonógrafo o incluso el cinematógrafo.

3. Tal y como afirma, fue ocurriendo a caballo entre finales del siglo XIX y comienzos del XX:

“Entonces sucedió que, a pesar de que desde el punto de vista etimológico y desde la perspectiva del enfoque subyacente de su problemática, la antropología estudiaba toda la humanidad, tendía, en la práctica, a limitarse principalmente a los pueblos que, estigmatizados como primitivos o salvajes, fueron considerados como racial, mental y culturalmente inferiores. Desde esta perspectiva, entonces, la antropología pura y simple de Boas fue más que una ciencia del hombre integral, el legado disciplinario residual de los salvajes de piel oscura (o, en los términos más generosos de Boas, menos civilizados) del mundo. Estos restos metodológicos y conceptuales de las emergentes disciplinas de las ciencias humanas, políticamente dominados y culturalmente despreciados, fueron habitualmente considerados en peligro de extinción. En estos términos, la antropología no sólo estuvo históricamente constituida sino que, incluso, pudo estar históricamente delimitada y, por tanto, fue considerada –en la mente de sus proponentes– como un asunto urgente” (Stocking, 2002: 17).

Ilustración 1. Fotografía de los miembros académicos de la expedición al estrecho de Torres



Fuente: Myers, C.S. "The Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits: A Photograph of the Members". *Man*. Vol. 41 (1941). P. 133.

Sin embargo, y pese a incursiones subsiguientes en el ámbito audiovisual con propósitos de documentación como Edgard Curtis, Malinowski o Franz Boas, por ejemplo, MacDougall ha afirmado que:

“Despite [Haddon’s] influence, record filming was not widely adopted as a standard fieldwork activity. Most anthropologists who continued to shoot film did so in much the same spirit that they took still photographs-occasionally, and often almost as a respite from what they considered their legitimate work” (MacDougall, 1978: 409)

En este contexto, Margaret Mead emergerá en la historia de la antropología social y cultural como una de las mayores valedoras de la incorporación de la tecnología visual en provecho de la ciencia (Pink: 2001), aunque acabará también por lamentar la escasa implantación de la misma al servicio de la investigación en nuestra disciplina (Mead, 1975). Junto con Gregory Bateson, quien tuvo, entre otros preceptores, a Alfred Haddon, trabajó durante décadas y ambos generaron una ingente cantidad de material audiovisual a lo largo de su trabajo en Nueva Guinea y, fundamentalmente, Bali (donde, según Jacknis –1988: 162– recopilaron unas 25.000 instantáneas y algo más de 22.000 metros de película), tratando siempre de limitar la recogida de datos a los objetivos de la investigación:

“We tried to shoot what happened normally and spontaneously, rather than to decide upon the norms and then get Balinese to go through these behaviors in suitable lighting. We treated the cameras in the field as recording instruments, not as devices for illustrating our theses” (Gregory Bateson, citado en Jacknis, 1988: 165).

Ilustración 2. Trabajo de campo en Bajoeng Gedé
(Fotografía de Walter Spies)



Fuente: www.utexas.edu/coc/cms/faculty/streeck/bali/

Ilustración 3. Margaret Mead y Gregory Bateson en 1938



Fuente: www.infoamerica.org/teoria/bateson1.htm

Pese a su significado ejemplo y la preeminencia que a menudo se les ha otorgado, no fueron, parafraseando a Sahlins (1985), las únicas islas en la historia del audiovisual etnográfico. John Marshall también trabajó sistemáticamente con el film como procedimiento de registro en su trabajo con los bosquimanos del Kalahari, donde sólo en la década de 1950 acumuló más de 150.000 metros de película (MacDougall, 1978: 409).

Ilustración 4. John Marshall en el Kalahari

(Fotografía de Laurence Marshall)



www.newenglandfilm.com/news/archives/05june/marshall.htm

Su asistente en la edición de *The Hunters*, Robert Gardner, acabaría convirtiéndose en un prolífico documentalista con algunas producciones ejemplares, en el sentido de T. Kuhn, en su haber (*Dead Birds*, 1964; *Rivers of Sand*, 1974 o *Forest of Bliss*, 1986). Otros notables exponentes de la realización documental, esta vez en coalición con etnógrafos, serían Roger Sandall, quien trabajó con Nicholas Peterson en Australia, o Ian Dunlop, que hizo lo propio con Robert Tonkinson y Maurice Godelier

para alumbrar filmes emblemáticos como *Towards Baruya Manhood* a comienzos de los setenta.

Otro ejemplo de fructífera colaboración entre etnografía y cine lo constituyen Timothy Asch y Napoleon Chagnon, cuya serie de filmes sobre los yanomamo, polémicas al margen⁴, constituyen uno de los referentes documentales de obligada revisión tanto en la vertiente etnográfica como fílmica. En *A man called bee* (1974), encontramos un ejemplo de doble estrategia documental: la cámara enfoca un ejercicio de elicitación de información a partir de la exhibición de fotografías a ciertos informantes.

Ilustración 5. Fotogramas extraídos de *A man called bee*

(En ellas puede apreciarse la estrategia de la elicitación de información a través de la fotografía)



Con ello, se pone de manifiesto una ventaja adicional de los medios audiovisuales durante el trabajo de campo: la opción de tomar imágenes no únicamente para enriquecer o complementar las anotaciones del etnógrafo, sino con el fin de emplearlas como estrategia de obtención de información en el transcurso del trabajo de campo. Al mismo tiempo, durante el proceso de edición del metraje filmado, se elige esta faceta del trabajo etnográfico para mostrar la relación de los investigadores con sus informantes, al tiempo que se ofrece una panorámica de la cultura yanomamo a partir del trabajo de Napoleon Chagnon.

4. Véase, por ejemplo, Tierney (2000).

En este sentido, que el etnógrafo aparezca en pantalla, como parte intencional del ejercicio informativo del filme, no es excepcional. En *Her name came on arrows* (1982), Marek y Allison Jablonko, junto con Stephen Olsson, muestran a Maurice Godelier en una entrevista con informantes baruya en la que van desgranándose aspectos sustantivos del parentesco indígena.

Ilustración 6. Fotograma extraído de *Her name came on arrows*

(Allison Jablonko, Marek Jablonko y Stephen Olsson filman una entrevista de Maurice Godelier en su trabajo de campo con los Baruya)



Aún otra forma de concebir el valor de la cámara en la tarea antropológica nos la proporciona Jean Rouch, en lo que Grimshaw califica de desafío cinematográfico a las nociones de realidad y narrativa, mediante una reflexividad que considera la cámara como un instrumento creador de realidades, en lugar de simplemente un artificio para descubrir la

realidad (Grimshaw, 2001: 81). Rouch sostiene que la cámara es el único medio del que dispone para enseñar al otro cómo le ve (Delgado, 1999: 64) y la franqueza de sus planteamientos, así como la complicidad con sus sujetos de estudio y colaboradores, se fragua en la confianza o, cuanto menos, en la ausencia de desconfianza; parte de su compromiso con ellos pasa por exponerse a sí mismo en lo que es y lo que representa:

“I was not a civil servant, since I did not ask them to pay tax. I was not a missionary, because I did not try to get them into another religion. I was not a merchant, because I had nothing to sell. I was not a doctor, because I did not try to vaccinate them. Thus at first I was nothing to them, a half-crazy man asking crazy questions. I was kind, not bad, because sometimes I gave them gifts. But it was not until I showed them a film I had made of them that they understood why I was there and what I thought of them” (Young y Zweiback, 1959: 41).

Para él, éste es el punto en el cual la cámara se vuelve indispensable y el filme alcanza sus máximas cotas de fiabilidad.

Conclusión

¿Es la cámara un instrumento idóneo para la recolección de datos sobre el terreno? La respuesta, en gran medida, está en función de dos grandes variables: (1) el diseño metodológico y técnico de la investigación y (2) la factibilidad de incursión en el medio con la cámara. Si bien cualquier procedimiento de registro gráfico puede ser, a priori, de gran ayuda para el proceso de documentación etnográfica, concebir la cámara únicamente como una excrescencia auxiliar para el acopio de material ilustrativo con que acompañar un texto, no solamente menoscaba la potencialidad de la imagen y el sonido como eventuales documentos, sino que también compromete seriamente la fiabilidad del proceso. En la línea apuntada por Malinowski en 1939, no basta con tener en cuenta

los mecanismos de registro audiovisual, debe pensarse en ellos desde la propia concepción del proceso de investigación.

Existen varias posibilidades a considerar a la hora de integrar el registro audiovisual con la investigación de campo: concebirlo como un instrumento de exploración del medio, asumirlo como un elemento vertebral en la toma de datos, encararlo como un recurso puntual para determinadas situaciones o en determinados momentos, etc. Al mismo tiempo, existen varios condicionantes que pueden influir en la factibilidad del registro: solvencia técnica del investigador en el manejo de la cámara y, sobre todo, de las etapas posteriores de producción y posproducción, disposición de los informantes, permisos necesarios, etc.

Personalmente, creo que es necesaria una previsión temprana de nuestros objetivos, de modo que la planificación se incorpore, en la medida de lo posible, al diseño⁵. Con ello intentaríamos conjurar el riesgo de la improvisación (a no ser, claro está, que sea precisamente eso lo que estemos buscando: convertir la cámara casi en un diario de la investigación, una crónica audiovisual del proceso de exploración) y, sobre todo, de los continuos quiebras *ad hoc* a los que nos veríamos abocados en una navegación sin orientación previa. Pero que la máxima planificación posible sea un requisito para la investigación no anula en absoluto la espontaneidad durante el trabajo de campo. Sabemos bien, muchas veces por experiencia propia, que la investigación de campo no es resultado de una ecuación matemática ni nuestro proceso de documentación se destila a base de axiomas preestablecidos. Toda ecuación tiene, al menos, una incógnita y es a medida que esa incógnita se nos cruza en el camino que debemos volver sobre el diseño y salvar las dificultades lo mejor que seamos capaces.

5. Véase GRAU REBOLLO, Jordi "El document etnogràfic generat en un projecte de recerca. Proposta de Projecte". *Revista d'Etnologia de Catalunya*. No. 23 (2003). Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. P. 120-135.

Resta una última consideración por hacer: la que induce Eliot Weinberger en la cita inicial de este artículo. Planteada con innegable sentido del humor y un punto de ácida ironía, su metáfora desnuda ciertos estereotipos sobre el “cineasta etnográfico” y los expone a la inclemencia de la crítica. Sólo depende de nosotros, de cada uno y cada una de quienes nos acercamos a la investigación social desde la antropología, evitar convertirnos en meros reponedores de anaqueles filmicos

Referencias bibliográficas

- DELGADO, M. *Cine*. En: Buxó, M^a J. y De Miguel, J.M. (eds.). *De la Investigación Audiovisual*. Proyecto a. Barcelona, 1999. P. 49-77.
- EDWARDS, E. “La expedición al Estrecho de Torres de 1898: Elaboración de historias”: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12271656442363728543435/p00000002.htm
- GRAU REBOLLO, J. *Antropología Audiovisual. Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción audiovisual en diseños de investigación social*. Bellaterra: Barcelona, 2002.
- “El document etnogràfic generat en un projecte de recerca. Proposta de Projecte”. *Revista d'Etnologia de Catalunya*. No. 23 (2003). Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departamento de Cultura. P. 120-135.
- HADDON, Alfred. “The Saving of Vanishing Knowledge”. *Nature*. No. 1422, Vol. 55 (1897). P. 305-306.
- IM THURN, E. F. “Anthropological Uses of the Camera”. *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. Vol. 22. (1893). P. 184-203.
- JACKNIS, I. “Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film”. *Cultural Anthropology*. Vol. 3. No. 2. (1988). P. 160-177.
- KUKLICK, H. “Islands in the Pacific: Darwinian Biogeography and British Anthropology”. *American Ethnologist*. Vol. 23. No. 3 (1996). P. 611-638.

- MALINOWSKI, B. "Confesiones de ignorancia y fracaso". En: Llobera, Josep Ramón (ed.) *La antropología como ciencia*. Barcelona: Anagrama. 1975 [1939]. P. 129-139.
- MACDOUGALL, D. "Ethnographic Film: Failure and Promise". *Annual Review of Anthropology*. Vol. 7 (1978). P. 405-425.
- MEAD, M. "Visual anthropology in a discipline of words". En: Hockings, Paul (ed.) *Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, 1975.
- MYERS, C. S. "The Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits: A Photograph of the Members". *Man*. Vol. 41 (1941).
- GRIMSHAW, A. *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- SAHLINS, M. *Islands of History*. Chicago: Chicago University Press, 1985.
- STOCKING, G. "Delimitando la antropología: reflexiones históricas acerca de las fronteras de una disciplina sin fronteras". *Revista de Antropología Social*. No. 11 (2002). P. 11-38.
- TIERNEY, P. *Darkness in El Dorado: how scientists and journalists devastated the Amazon*. New York: Norton, 2000.
- YOUNG, C. y ZWEIBACK, A. M. "Going to the Subject". *Film Quarterly*. Vol. 13 (2) (1959). P. 39-49.

Cine etnográfico: relato, discurso y teoría*

Elisenda Ardévol

Profesora de Antropología en los Estudios de Humanidades,
Universitat Oberta de Catalunya

¿De qué hablamos cuando hablamos de cine etnográfico?

De entrada, es necesario situar la reflexión en torno a la utilización del medio audiovisual en antropología señalando las distintas conceptualizaciones y usos del cine en nuestra disciplina. Entendemos el “cine etnográfico” como un campo abierto e interdisciplinario en el que tienen cabida distintos tipos de producciones cinematográficas y perspectivas teóricas y metodológicas.

Podemos hablar de cine etnográfico para referirnos al documental etnográfico como género documental que trata sobre la representación audio-

* Este artículo surge a raíz de la propuesta de Adriana Vila para que participara en un taller sobre el medio audiovisual como herramienta de investigación social, realizado del 2 al 4 de abril de 2008 en la Fundación CIDOB, Barcelona. La idea era reunir en torno al visionado de tres documentales sobre distintos aspectos y temáticas de la realidad venezolana, una reflexión sobre la relación entre cine y antropología. En este contexto, quiero agradecer a Adriana su incitación a reflexionar sobre la escritura etnográfica, en este caso, la construcción del objeto fílmico como objeto de conocimiento antropológico; no sabía en qué apasionante lío me embarcaba al aceptar su reto de preguntarnos sobre qué papel juegan relato, discurso y teoría en la construcción de un producto audiovisual orientado desde la antropología. He intentado mantener el tono e hilo argumental de la presentación oral.

visual de la diversidad cultural y que engloba tanto producciones realizadas por cineastas como por antropólogos. En este caso, es la temática y el tipo de género cinematográfico el eje de la clasificación. El “cine antropológico” es un término acuñado principalmente por Jack Rollwagen (1988) e intentaría acotar sólo aquellas producciones producidas en el marco de una investigación antropológica, mientras que el término “etnografía visual”, desarrollado a partir de las aportaciones de Jay Ruby (2000), haría referencia a la inclusión del medio audiovisual en la investigación antropológica como forma de *escritura* semejante a lo que sería una monografía o descripción etnográfica textual, sólo que en formato audiovisual. A parte de estas tres conceptualizaciones de cine etnográfico, también debemos incluir en nuestra lista el uso de la cámara como instrumento de registro para la obtención de datos en una investigación, datos audiovisuales que no tienen por qué organizarse en una narración audiovisual, y el material audiovisual generado por determinado colectivo (producciones *nativas*) como objeto de estudio propio de la antropología.

Cine etnográfico:

- Documental etnográfico (tema y género audiovisual)
- Cine antropológico (enfoque teórico)
- Etnografía visual (método y forma de escritura)
- Material de investigación (construcción de datos)
- Producciones *nativas* (objeto de estudio)

¿Por qué es interesante mantener esta pluralidad, esta amalgama de concepciones y géneros en el campo del cine etnográfico? Pienso que mantener este *barullo* de acepciones nos permite reflexionar a la vez sobre la producción audiovisual como objeto de estudio y método de investigación en antropología. Una doble mirada sobre lo visual nos exige cierta reflexividad en el propio uso de la cámara como instrumento de obtención de datos y de construcción del conocimiento antropológico y nos obliga a considerar nuestras producciones como una producción

cultural más, al mismo nivel que las producciones realizadas por nuestros sujetos de investigación, a no crear distinciones jerárquicas entre las producciones realizadas por antropólogos de las realizadas por cineastas o por la gente corriente. Además, nos permite comparar productos de facturación muy diversa (documentales, películas de ficción, vídeos caseros, etc.) en relación con una preocupación central: cómo construimos nuestro conocimiento sobre el mundo y cómo elaboramos y ponemos en circulación imagerías sobre la alteridad o la semejanza cultural, sin olvidar que todo ello tiene que ver con cómo se articula la legitimación de discursos sobre la diversidad cultural. De esta manera, el cine etnográfico se constituye como un espacio de diálogo interdisciplinario y se abre como arena de debate público, donde tienen cabida distintas voces y actores sociales, ya que cómo organizamos nuestro saber sobre las realidades culturales y cómo éstas articulan relaciones de poder nos atañe a todos.

Mantener la pluralidad de definiciones de cine etnográfico nos permite:

- Reflexionar desde una doble perspectiva: objeto y método
- Analizar la representación audiovisual como producción cultural
- Comparar productos muy diversos
- Abrir un espacio de diálogo interdisciplinario
- Abrir un espacio de debate público

Por ello, propongo el experimento de entender el cine etnográfico como una práctica relacionada con la construcción de un “objeto de conocimiento”, en términos de Knorr-Cetina (2001), entendiendo la producción audiovisual como una “práctica de representación” por la cual construimos conocimiento sobre la diversidad cultural. La producción de conocimiento, como ya avanzara Foucault (1980), no es una actividad puramente científica, al margen de cómo organizamos nuestras relaciones sociales y cómo legitimamos órdenes sociales en función de diferencias culturales.

El cine etnográfico como objeto de conocimiento:

- ¿Cómo se construye el conocimiento sobre la diversidad cultural?
- ¿Cómo se articulan saber y poder en el discurso sobre la alteridad cultural?
- ¿Cuáles son sus usos y fuentes de legitimidad social?

El cine etnográfico como objeto de conocimiento

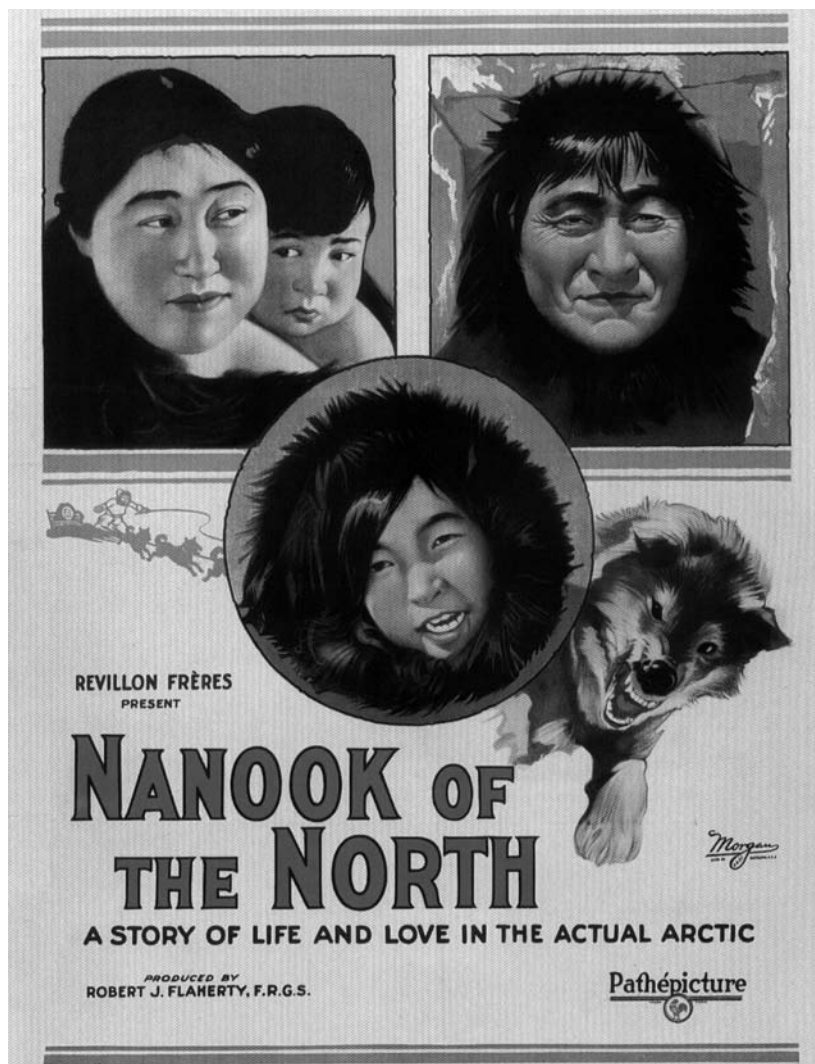
¿Qué tiene que ver todo esto con los tres términos de nuestra presentación: relato, discurso y teoría? La propuesta es elaborar un mismo método de análisis para la producción cinematográfica como producción cultural, sea esta una producción científica o de otro tipo. La cuestión a debate es la producción de conocimiento sobre la alteridad cultural y cómo en esa producción intervienen la construcción de un relato, la elaboración de un discurso sobre lo *otro* y una teorización sobre la cultura.

El cine etnográfico articula tres planos de análisis:

- Relato / narración
- Discurso / ideología
- Teoría / conocimiento

El ejercicio que planteo es examinar la producción audiovisual sobre la diversidad cultural desde tres planos interrelacionados: el plano narrativo nos da la estructura del producto audiovisual; el plano discursivo nos permite analizar cómo se organizan ideológicamente las relaciones de poder a partir de la comprensión de las interrelaciones culturales; el plano teórico nos remite al tipo de conocimiento que elaboramos sobre el *anthropos*, sobre la especie humana.

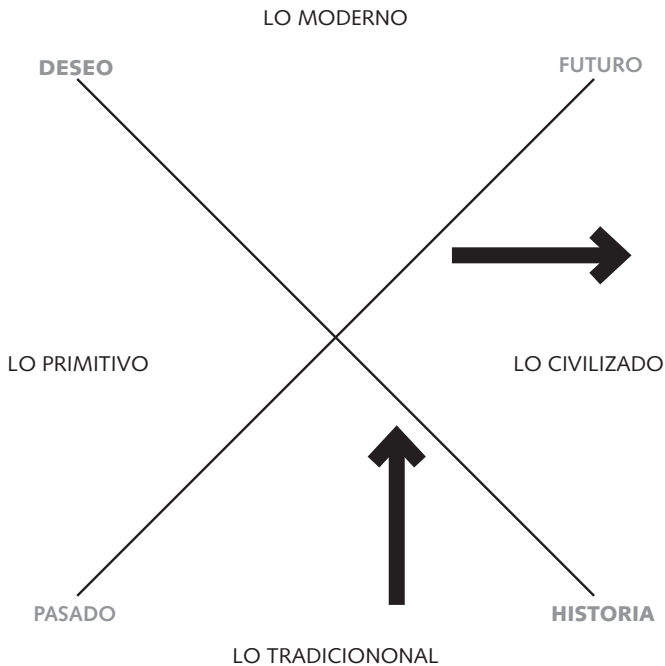
Figura 1. Cartel de la película *Nanook*



Veamos como ejemplo el conocido documental *Nanook del Norte*. Este documental realizado por Robert Flaherty y exhibido por primera vez en 1922 se ha considerado como un trabajo pionero del género documental y del cine etnográfico. Flaherty no era un antropólogo profesional, sin embargo, realizó esta película a partir de un conocimiento extenso de la vida de los inuit y de una relación muy estrecha con el principal protagonista y su familia, acordando con ellos muchas tomas del filme de una manera que hoy podríamos llamar “participativa”. El documental no es sólo una descripción del modo de vida de un grupo de inuits en el Ártico, sino que también plantea un argumento narrativo y, siguiendo a Greimas, con una estructura narrativa por la cual los protagonistas se enfrentan a un enemigo, el medio hostil, siendo su estrategia la de la adaptación cultural y el desarrollo de una tecnología que les permite subsistir en esas duras condiciones. Uno de los carteles de promoción de la película de la época destaca que se trata de una “historia real de vida y amor en el Ártico”, un relato verdadero y humano sobre la vida en las nieves, con pasión, drama y acción como jamás se haya visto. Desde un punto de vista discursivo, buscaremos cómo Flaherty representa el encuentro cultural entre estos supervivientes del Ártico y *el hombre blanco*. En esta dirección, Flaherty plantea el encuentro cultural a partir de las interrelaciones comerciales. Dibuja, por un lado, un pueblo autóctono, una cultura autónoma e independiente, no *contaminada* por relaciones de poder ni por la influencia cultural de la expansión de la cultura europea de la época. El intercambio es libre y amigable, pieles a cambio de abalorios y algunos pequeños instrumentos. La escena más representativa es cuando el comerciante muestra a Nanook el gramófono, el desarrollo de una tecnología inimaginable para Nanook. El discurso del “buen salvaje” de Rousseau se sobrepone al discurso moderno sobre el progreso tecnológico como motor de la humanidad y, por tanto, se muestra la superioridad de la civilización moderna frente a la vida natural de Nanook. La teoría antropológica que plantea la película se corresponde con el paradigma evolucionista de la época. La especie humana va avanzando desde la simplicidad hacia la complejidad, desde las sociedades *primitivas* basadas en la caza

y la recolección, hasta estadios más avanzados de civilización y progreso tecnológico. Nanook y el comerciante representan un punto de encuentro sincrónico entre dos etapas evolutivas de la humanidad.

Figura 2. Esquema de las coordenadas de la modernidad



Este cuadro muestra los ejes cartesianos en cuyo punto central se sitúa el hombre moderno y que marcarán las pautas de representación de las relaciones de alteridad y semejanza cultural de buena parte del cine etnográfico del siglo XX. La mirada moderna sobre la alteridad cultural se establece a partir de una doble dicotomía. Como especie, el hombre avanza, desde lo primitivo hacia lo civilizado. Como *ser histórico*, el

hombre moderno se sitúa también en una encrucijada entre su tradición cultural, las sociedades agrarias, hacia el progreso tecnológico y los procesos de industrialización y urbanización. En ese proceso, deja atrás su pasado, nostalgia por la vida natural que se proyecta como deseo en las sociedades primitivas, y se proyecta hacia un futuro tecnológico desconocido, cuyas promesas son mayor libertad, bienestar y riqueza.

Buena parte de las producciones audiovisuales etnográficas pivotan discursivamente sobre esta concepción moderna, que organiza la diversidad cultural según se categorice a un grupo cultural más o menos sobre uno de estos cuadrantes. Buena parte de la historia del cine etnográfico ha sido también cuestionar la perspectiva de la mirada moderna y plantear discursos alternativos que rompan estos ejes cartesianos.

Figura 3. Fotograma de *Cannibal Tours*



Un ejemplo de este intento de trascender la modernidad es el documental *Cannibal Tours*, realizado por Dennis O'Rourke en 1984. Desde el relato, el documental narra el viaje de un grupo de turistas europeos y americanos al río Sepik en Papúa Nueva Guinea. El documental empieza con la llegada del barco y termina con la partida de los turistas. El momento de mayor tensión dramática es una fiesta en la cual los turistas se disfrazan de nativos y se pintan en el rostro los dibujos de las máscaras mortuorias que utilizan los aldeanos del Sepik en sus ritos funerarios. Desde el análisis discursivo e ideológico, volvemos a examinar cómo el documental plantea el encuentro cultural entre los aldeanos y los turistas. Un discurso que empieza alterando las coordenadas de lo exótico y planteando que son precisamente los turistas y no los habitantes del Sepik los *alter* culturales. El documental abunda en la reflexión sobre el encuentro cultural alternando dos narraciones: cómo ven los turistas a los habitantes del río Sepik y cómo los habitantes del río Sepik ven a los turistas y entienden por qué los van a visitar. Al mismo tiempo, el documental muestra los desencuentros culturales y los desequilibrios comerciales en las transacciones, sin esconder los procesos de colonización, aculturación y modernización que han vivido sus protagonistas nativos y que, de alguna forma, siguen estructurando las relaciones actuales entre visitantes y visitados. Los ejes de la modernidad se colapsan. Ambas sociedades, turistas y aldeanos, viven en el presente y comparten una misma historia, aunque desigual.

Desde el análisis teórico, el documental rompe con la idea de progreso lineal y, por tanto, con la perspectiva evolutiva que alinea unas culturas en un polo u otro, según su progreso tecnológico y complejidad organizativa. Ambas culturas representadas son complejas y presentan dinámicas de transformación y cambio social. El Otro cultural ya no pertenece a una cultura *inferior* en la escala evolutiva, sino sincrónica en el tiempo y dinámica, no estática, que aporta también su visión sobre la alteridad en un juego de espejos y contrarréplicas. Esta concepción de la cultura no puede entenderse al margen del desarrollo de la teoría antropológica

posmoderna y de la crítica cultural de los años ochenta, con la obra de Marcus Banks y James Clifford, *Writting Culture* (1986), como exponente de la crisis de la representación, aunque su realizador insista en que su película no es un documental etnográfico, sino un documental sin más, sin pretensiones de ahondar en el conocimiento antropológico, sin pretensiones de “hacer ciencia”. Y esto nos lleva al análisis de un tercer ejemplo, aunque sea dando un salto en el tiempo, a un producto que sí pretende ser considerado dentro de los cauces de la disciplina antropológica, como es el trabajo de Margaret Mead y Gregory Bateson realizado en los años treinta y cincuenta del pasado siglo.

Figura 4. Fotografía de Margaret Mead y Gregory Bateson en Bali

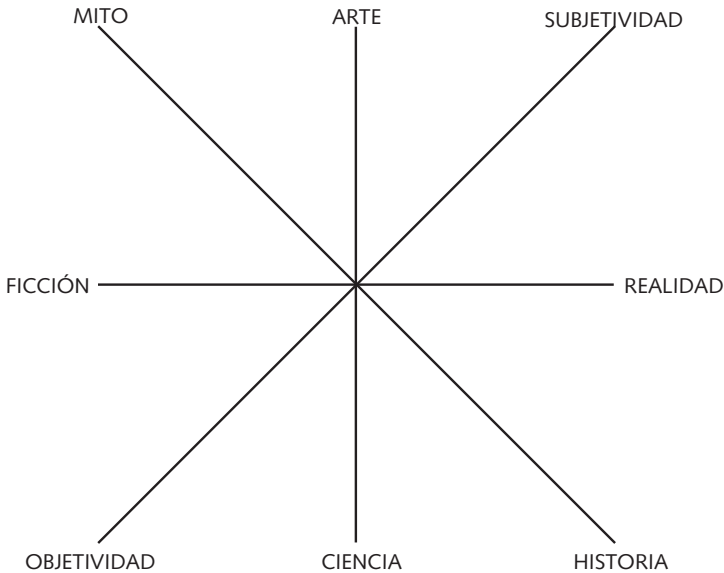


Máquina de escribir, cámara fotográfica, cámara de cine y grabador de sonido eran los instrumentos de Mead y Bateson, a parte del cuaderno de notas y el lápiz. Para esta pareja de antropólogos, la cámara

de cine en antropología era el equivalente del microscopio en biología y medicina. No se trataba tan sólo de una máquina de registrar datos, sino también de un instrumento que revolucionaría la propia práctica etnográfica y la misma elaboración teórica. Bateson utilizaba la fotografía para analizar secuencias de comportamiento y, de hecho, el desarrollo de teorías sobre la comunicación no verbal o sobre el comportamiento gestual y la interacción humana en las ciencias sociales están estrechamente relacionadas con el uso extendido de la fotografía y el cine. El carácter narrativo de la producción audiovisual era, dentro del uso del cine en la antropología científica, sólo un elemento secundario, una *trampa* a la hora de teorizar, ya que, como señaló más tarde Birdwistell (1973), nuestra socialización en el modo de representación audiovisual tiende a hacernos percibir la secuencialización de imágenes en movimiento como una línea de acción con significado, generalmente de causa-efecto o de acción-reacción (Ardèvol, 2005). Sin embargo, años más tarde, Mead decidió montar algunas películas educativas a partir de algunas filmaciones de campo. Una de ellas fue *Trance and dance in Bali*, editada en 1952 con metraje de 1934 y 1937. Esta película es la narración de un mito (o cuento) balinés muy popular que se teatraliza aún hoy en día. La película estructura la escenificación del cuento y su desenlace a partir de la narración en *voice over* de la propia Margaret Mead. El momento dramático es enfatizado por el uso de la cámara lenta para que el espectador pueda apreciar los movimientos corporales agónicos del trance, de manera que a la narración mítica se sobrepone una metanarración que interpreta a los actores y da una explicación en términos antropológicos de la misma. En este caso, podríamos decir que la teoría pasa a primer plano, y se formula de forma explícita en la narración oral, en la justificación del uso de recursos como la cámara lenta y en el montaje de las secuencias. ¿Dónde queda el encuentro cultural? El discurso sobre la distancia cultural se formula en términos de proximidad cultural, siguiendo el lema antropológico de hacer familiar lo extraño, de manera que se plantea el

mito como un cuento tradicional, al igual que el de los europeos, que escenifica la lucha universal entre el bien y el mal, poniendo énfasis en los lugares comunes de la producción cultural y la unidad de la especie humana. Como especie, ningún comportamiento humano nos es ajeno y es posible la traducción cultural y el establecimiento de paralelismos sobre un fondo de principios universales. El encuentro cultural está ausente en las imágenes, se produce a través de la mediación de un discurso racional, cognitivo, en un plano de abstracción que anula toda discusión política.

A pesar de ser un producto realizado por antropólogos, la película de Mead y Bateson no cumple estrictamente con los principios de la filmación etnográfica científica como los preconizados, por ejemplo, por el Instituto de Investigaciones Etnológicas de Göttingen, por los cuales toda manipulación filmica es una alteración de los datos originales, ya que *Trance and dance in Bali* no sólo se basa en una actuación para la cámara, y, entre otros elementos, los danzantes fueron contratados para la ocasión y se modificó su selección según criterios estéticos, según cuenta la propia Margaret Mead en su autobiografía (1994). Además, en el relato se comprime la duración temporal y se introducen efectos narrativos. En palabras de Peter Fuchs: “Un film etnográfico de documentación científica debe satisfacer los siguientes requerimientos: unidad de lugar, tiempo, grupo y acción, conjuntamente con una estricta obediencia a la cronología de la acción en su versión final. La manipulación artificial en la filmación y en la edición no está permitida. Un filme científico también debe rechazar las escenas actuadas” (citado por Banks, 1992:119). Esta posición estricta en la utilización del cine para hacer ciencia, supone el rechazo a todo recurso estético o narrativo y una clara división entre *ciencia* y *arte*, de manera que la producción del conocimiento científico es una cosa y su difusión, en este caso a partir de la producción documental, es otra. La filmación no manipulada es fiel al *hecho* que registra, cualquier alteración supone *ficcionalizar* la realidad, deslizarse hacia la subjetividad, huir de la objetividad.

Figura 5. Esquema “Tensiones teóricas en el cine etnográfico”

De alguna manera, el debate sobre arte y ciencia en el cine etnográfico plantea cuestiones sobre la legitimidad de la representación audiovisual para vehicular el conocimiento antropológico. Se generan así distintos criterios normativos para la valoración de un producto audiovisual antropológico. Uno de ellos es el criterio de “etnograficidad” desarrollado por Karl Heider (1976 y 2006) por el cual una película puede ser más o menos etnográfica según se adapte a los cánones de la descripción antropológica, cánones de veracidad y realismo en la representación audiovisual. Este criterio es formalista ya que formula cómo debe filmarse y qué hay que evitar, siguiendo, aunque de forma algo más relajada, los principios apuntados por Fuchs. Frente a este *corsé* formal, otros autores como Jack Rollwagen y Jay Ruby proponen que lo importante no es la forma, sino que el producto esté basado en una investigación etnográfica

y esté informado por la teoría antropológica. Según Jack Rollwagen: “Un marco general para la antropología visual debe destacar aquellos aspectos fundamentales de la disciplina en la actualidad: la concepción de sistema cultural en el estudio de los seres humanos, la aproximación holística a los sistemas culturales, la perspectiva comparativa, el estudio de casos y la aproximación emic/etic. Este marco es lo suficientemente amplio para permitir una gran variedad de orientaciones y de temas, pero necesita la teoría y el conocimiento antropológico para su aplicación a la producción audiovisual” (Rollwagen, 1988: 300).

De esta manera, lo que caracteriza una producción audiovisual antropológica no es el modo de representación, que queda libre de sujeciones, sino que esté fundamentada antropológicamente. Jay Ruby añadirá que, de alguna forma, el proceso antropológico debe estar inscrito en el filme, debe poderse descubrir en la trama. Finalmente, también hay autores como David MacDougall que abogan por una relativa autonomía del cine etnográfico del proceso antropológico, ya que el objetivo no es llegar a un conocimiento racional, científico, sobre otra cultura, sino experimentar sensiblemente y emocionalmente el encuentro cultural. Frente al logos antropológico hay que desarrollar también una sensibilidad antropológica. Según David MacDougall: “Centrándose en acontecimientos discretos más que en construcciones mentales o impresiones; y buscando dar cuenta del sonido natural, estructura y duración de los acontecimientos, el cineasta espera proporcionar al espectador las pruebas suficientes para juzgar por sí mismo y realizar un análisis más amplio del film. (...) el cine etnográfico puede desarrollar formas de llevar la experiencia del espectador hacia la experiencia social de sus sujetos” (MacDougall, 1975: 110 y 120). En el extremo, se propugna una independencia total y la libre expresión artística e incluso políticamente comprometida de lo que el autor quiere plasmar en el filme. Así lo expresaba, por ejemplo, el propio Dennis O’Rourke en una entrevista: “Cuando muestro a la gente [los turistas] deslizándose por el río Sepik con la música de fondo de Mozart sin ningún otro sonido, estoy hacien-

do un montaje. No es un documento y es un anatema para todos los viejos dogmas que se supone que debe seguir el trabajo etnográfico; mi gran cruzada es desprenderme de toda la santurronería ridícula implícita en nuestro trabajo” (Lutkehaus, 1990: 425).

El esquema de la figura 5 intenta representar estos polos de tensión teóricos o epistemológicos entre ciencia y arte, y cómo articulan otros puntos de tensión como el antagonismo entre objetividad y subjetividad, la ficción opuesta a los hechos, etc. Estas polaridades encajan bien con las discusiones formales acerca de la bondad de registrar el comportamiento natural auténtico (hecho) frente a la actuación para la cámara (ficción) y de los modos de representación idóneos, como el mantenimiento de la continuidad espacio-temporal frente al montaje, o el sonido directo frente a la música superpuesta y el doblaje. Pero, ¿qué pasa cuando cambian los cánones de la descripción etnográfica y se admite, por ejemplo, la importancia de la participación y la subjetividad en la práctica antropológica? Y ¿qué ocurre cuando aceptamos que la inclusión de la cámara en la investigación supone una hibridación transformadora entre la práctica etnográfica y la cinematográfica? Y ¿qué sucede cuando se rompe el modelo representacional como forma de conocimiento?

Lo que viene a continuación de estas rupturas es complicado, pero en líneas generales supone el replanteamiento del trabajo antropológico a partir de un esfuerzo de *síntesis de opuestos* que ya estaba claramente reflejado en el método que más ha caracterizado el trabajo de campo etnográfico: la observación-participante, es decir, la necesidad expresada ya por Malinowski en los años veinte de complementariedad entre la observación y la participación, entre la objetividad y la subjetividad, como vía de acceso a la comprensión cultural, al conocimiento antropológico de la diversidad de formas de vida. James Clifford lo expresaba así en el momento culminante de la *crisis* en la construcción del conocimiento antropológico: “El trabajo de campo antropológico ha sido representado al mismo tiempo como laboratorio científico y como un rito de paso personal. Ambas metáforas expresan acertadamente el

intento imposible de la disciplina de fusionar las prácticas subjetivas y objetivas. Hasta hace poco, esta imposibilidad era enmascarada mediante la marginalización de las raíces intersubjetivas del trabajo de campo, mediante su exclusión del texto etnográfico riguroso y relegándolas a los prefacios, memorias, anécdotas y confesiones. La nueva tendencia de nombrar y citar más extensamente a los informantes y de introducir elementos personales en el texto está alterando la estrategia discursiva de la etnografía y los modelos de autoridad. Gran parte de nuestro conocimiento sobre otras culturas debe verse ahora como contingente, el resultado problemático del diálogo intersubjetivo, de la traducción y la proyección” (Clifford, 1986: 109).

Entonces, ¿qué hacer? Ante la ausencia de criterios normativos de aceptación general en el ámbito científico sobre cómo debe realizarse una película desde la antropología, puede optarse por negar la legitimidad de tales producciones o relegarlas a *experimentos* más o menos conseguidos en la periferia de la disciplina. Otra solución es la exploración de criterios de validez a partir de una reflexión teórica (véase Grimshaw y Ravetz, 2005). El camino que he propuesto en estas páginas ha sido un camino descriptivo. He querido mostrar, espero que con mediano éxito, la utilidad de analizar el cine etnográfico en su amplio espectro, es decir, las posibles ventajas de considerar bajo una misma perspectiva y metodología analítica el cine que, de alguna manera —lo consideremos correcto o no—, nos proporciona un saber sobre las sociedades y las culturas humanas, tanto si se encuadra dentro del género documental, como si se trata de una filmación para la investigación antropológica o una autoproducción *nativa* que reflexiona sobre la propia cultura.

Considerar estas distintas producciones por igual, como “objetos de conocimiento”, nos permite preguntarles sobre cómo y para qué organizan su relato; qué tipo de discurso articulan sobre las relaciones con la alteridad y la identidad cultural y qué proposiciones sostienen sobre lo que significa ser humano. En definitiva, nos permite preguntarnos sobre cómo utilizamos la imagen audiovisual para construir conoci-

miento sobre nuestro mundo y lo que somos, cómo se articulan saber y poder en la producción y consumo de estos productos, cuáles son sus usos sociales, sus contextos de exhibición, y también, cuáles son sus fuentes de legitimidad, cómo los *autorizamos* y les damos un valor de conocimiento válido, legítimo, o cómo lo cuestionamos y qué argumentos y prácticas utilizamos para desautorizarlo.

Si bien es cierto que sostengo que el modelo de análisis ha de ser el mismo, al igual que las preguntas que nos formulamos sobre cómo y para qué queremos realizar un producto audiovisual, cómo vamos a construir el relato, cómo vamos a organizar nuestro discurso, cuál va a ser nuestro modelo de encuentro cultural, y cuál va a ser el peso de la teoría, eso no implica que las respuestas sean las mismas, ni que todos los procesos de producción, distribución y consumo de imágenes sigan los mismos patrones o que todas las imágenes sean iguales, o que el proceso de construcción de este tipo de objetos de conocimiento sea homogéneo y sus criterios de valoración constantes. Cuando nos proponemos construir un objeto de conocimiento informado antropológicamente, éste reclama también que se lo valore y legitime en función de criterios antropológicos específicos, aunque pueda dialogar con otro tipo de producciones en el amplio género del documental, por ejemplo. Cómo se establecen y se transforman esos criterios específicos, cómo se consensúan en la comunidad científica es un proceso de normalización disciplinaria, cuestión de tiempo, debate académico y tradición. Lo principal que quiero señalar aquí es, ante todo, la necesidad de *normalizar* el uso de la cámara y la producción audiovisual como parte de la práctica antropológica, al igual que está plenamente aceptado que el antropólogo anote sus datos en su cuaderno de campo y escriba monografías. Esta normalización exige una *experimentación* reflexiva y teórica con la cámara que esté reconocida y aceptada en la formación de un estudiante de antropología, y una diversificación en el tipo de formas de tomar la cámara, en los modelos de colaboración con los informantes y con los cineastas, y en los productos resultantes.

Dicho esto, cabría añadir que plantear un diálogo interdisciplinario y la estrecha colaboración entre antropólogos y cineastas en la búsqueda creativa de modos de representación en el cine etnográfico no quiere decir que todo sea lícito. Para los y las antropólogas practicantes, los principios en los que se fundamenta la producción de conocimiento antropológico deberían ser los mismos, como afirman Heider y Rollwagen en su teorización sobre el cine etnográfico enmarcado dentro de la disciplina antropológica. En este contexto, la filmación debe adecuarse a las formas de hacer de la etnografía –que son dinámicas– y debe fundamentarse en los elementos de la teoría antropológica –que ni es homogénea, ni permanece inmutable– de cada investigador o investigadora. Pero, además, y en esto no se ha insistido demasiado y es fundamental para la buena marcha del cine etnográfico, también la teoría antropológica y la metodología etnográfica deben desarrollarse y transformarse a partir de las aportaciones y la práctica cinematográficas; eso significa también experimentar y crear nuevos objetos de conocimiento; desarrollar una sensibilidad antropológica.

Referencias bibliográficas

- ARDÉVOL, E. *La búsqueda de una mirada; Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC, 2006.
- BIRDWISTHELL, Larry. *Kinesics and context. Essays on body-motion communication*. London: Penguin University Books, 1973.
- CLIFFORD, J. "On Ethnographic Allegory". En: Clifford, J. y Marcus G.E (ed.) *Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, 1986.
- FOUCAULT, M. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Pantheon, 1980.
- FUCHS, P. "Ethnographic film in Germany: an introduction". *Visual Anthropology* (1988). Citado por Markus Banks en "Which films are ethnographic films?". *Film as Ethnography*. Manchester University Press, 1992.

- GRIMSHAW, A. y RAVETZ, A. *Visualizing Anthropology*. Bristol: New Media Intellect, 2005.
- HEIDER, K. G. *Ethnographic Film. Revised Edition*. University of Texas Press, 2006.
- KNORR CETINA, K. "Objectual Practice". En: T.R. Schatzki, K. Knorr Cetina y E. Von Savigny. *The Practice Turn in Contemporary Theory*. London: Routledge, 2001.
- LUTKEHAUS, N. "Excuse me, Everything is not right; on Ethnography, Film and Representation". *Cultural Anthropology* (1990).
- MACDOUGALL, D. "Beyond Observational Cinema". *Principles in Visual Anthropology*. The Hague (1975).
- MARCUS, G.E y CLIFFORD, J. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, 1986.
- MEAD, Margaret. *Experiencias personales y científicas de una antropóloga*. Barcelona: Paidós Básica, 1994.
- ROLLWAGEN, J. R. "The Role of Anthropological Theory in 'Ethnographic Filmmaking'". En: Rollwagen, J. R. (ed.) *Anthropological Filmmaking*. Harwood Academic Publishers, 1988.
- RUBY, Jay. *Picturing Culture, Explorations of Film and Anthropology*. University of Chicago Press, 2000.

Miradas antropológicas: Relaciones, representaciones y racionalidades*

Fotografía, cine y texto en el contexto de la Historia de la Antropología

Gemma Oorbitg Canal

Profesora de Antropología del Departamento de Antropología Cultural, Historia de América y África, Universidad de Barcelona

Las “formas de ver” de la antropología

Miradas e imaginarios antropológicos

La expresión *ways of seeing*, (“formas de ver”), es el título de un libro de John Berger en el que utiliza esta expresión para describir el hecho de que “nosotros nunca miramos sólo una cosa; estamos siempre mirando la relación entre las cosas y nosotros” (Berger, 1972: 9). Este planteamiento de Berger concreta la definición de mirada que propongo como punto de partida. Mirar es, al mismo tiempo, ver y pensar el mundo. Este doble proceso inherente a la mirada es, en realidad, concreta Berger, un proceso de puesta en relación. Se trata de la puesta en relación entre el observador y la realidad observada (Berger, 1972: 52).

La mirada es esencial en el proceso de dar sentido a las percepciones visuales y a las imágenes en general, fotográficas, filmicas y descripciones textuales. Si consideramos que la observación es el tropo dominante en el trabajo de campo moderno, analizar críticamente la mirada antropológica llevará a una reflexión en torno al conocimiento antropológico, sobre las dos formas distintas en que la visión opera, como método y como teoría del conocimiento, en la aprehensión y en la interpretación

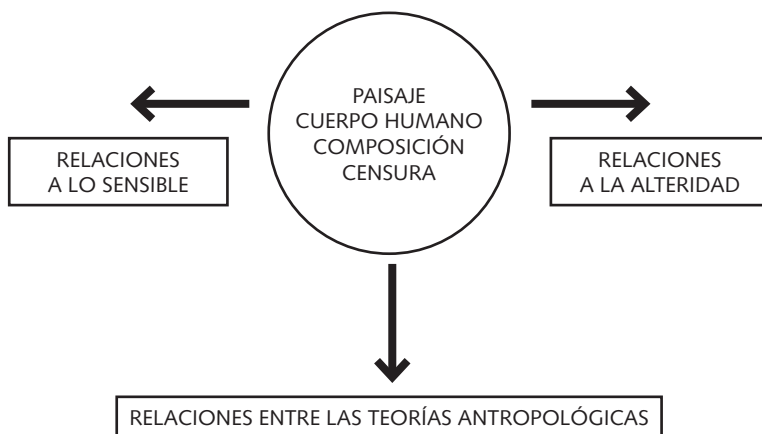
* Este texto es la versión revisada y reducida de uno de los capítulos del ensayo manuscrito presentado en el año 2003 en la Universidad de Barcelona para optar a la plaza de profesora titular en Antropología Social.

de las relaciones y de los procesos sociales (Fabian, 2002; Grimshaw, 2001: 8-9, 67).

Cuando se hace antropología no se puede *escapar* a estas miradas antropológicas que constituyen su especificidad. Pero, ¿qué es lo que caracteriza estas miradas antropológicas? Si la mirada es la puesta en relación del que mira con la realidad observada, las *miradas antropológicas se caracterizan por toda una serie de especificidades que surgen de la puesta en relación con la realidad sensitiva, con la alteridad y con la propia antropología. Además, esta puesta en relación lleva a la constitución de un imaginario antropológico que se hace evidente a través de un determinado uso simbólico del paisaje, del cuerpo humano —el vestido y el gesto— y de la composición en las fotografías, en las filmaciones y en los textos de los antropólogos.*

La figura 1 sistematiza lo esencial de estos planteamientos sobre la mirada y el imaginario antropológicos y sobre las relaciones entre ambos.

Figura 1. La mirada antropológica: el imaginario y las relaciones que expresan las imágenes



Los elementos que aportaré a continuación tienen como objetivo mostrar, sólo en parte, el funcionamiento de este esquema. No ha sido mi objetivo intentar establecer un cuadro de las combinatorias posibles. En realidad, he organizado el texto a partir del análisis de dos de los polos del imaginario antropológico, el cuerpo y el paisaje. Para ello me he centrado en la fotografía etnográfica porque la mirada que en ella se descubre es cercana a la que descubrimos en las descripciones de los textos antropológicos.

En un último apartado presentaré una reflexión sobre el tema de la mirada en el cine etnográfico. Este tratamiento autónomo del cine en relación con la fotografía y el texto etnográfico tiene su justificación en la historia de las relaciones entre la antropología visual y la antropología social y cultural.

El cuerpo y la mirada antropológica: debates sobre la alteridad Gestualidad, emoción y sentido

Introducir el cuerpo en una reflexión sobre las “formas de ver”, en concreto sobre la mirada antropológica, nos lleva a introducir, desde el inicio del análisis, la noción de *embodiment*.

El término *embodiment* hace referencia al anclaje de ciertos valores y disposiciones sociales en/a través del cuerpo, específicamente en el cuerpo humano (Strathern, 1998). Se trata de la entrada de lo social en el cuerpo. En esta línea, Bryan Turner propone la noción de “somatic society” —que podríamos aplicar a cualquier contexto etnográfico— que se refiere al proceso de una sociedad en la que la mayor parte de cuestiones personales y políticas son problematizadas y expresadas a través del cuerpo (Turner, 1996).

Los antropólogos que trabajan desde esta perspectiva insisten en que la noción de *embodiment* no puede equipararse a la de experiencias del cuerpo, las incluye, porque el concepto de *embodiment* se refiere más a un proceso que a un estado. En realidad, *embodiment* es el tercer tér-

mino de la relación entre cuerpo/mente. Es el término que da cuenta del proceso o del estado resultante de esta interacción. Estos estudios parten de la crítica a la separación cartesiana entre el cuerpo y la mente. Muchos autores han utilizado la noción de *embodiment* para criticar estos *a priori* científicos. Esta crítica, nos dice Paul Stoller, ha estado sobre todo conducida por los enfoques postestructuralista y feminista. Unos y otros han mostrado de qué manera el cuerpo, en Occidente, ha sido objeto de manipulación: la oposición masculino/femenino; corporal/espiritual son formas de dominación que se justifican unas a otras (Martin, 1987; Stoller, 1997); así mismo la ideología del cuerpo como algo natural se ha utilizado y se sigue utilizando para “naturalizar” las diferencias sociales entre las clases y para normalizar las jerarquías de poder (Bourdieu, 1991; Foucault, 1987; Scheper-Hughes, 1997).

Continuando en la línea abierta por Bourdieu, autores como Stoller introducen nuevas matizaciones a la noción de *embodiment*. Stoller cita directamente a Bourdieu cuando afirma que el cuerpo sensitivo ha emergido como un nuevo foco analítico. Bourdieu formula y da cuenta de la idea de que el cuerpo no es el resultado de una construcción sino un epifenómeno. A partir de las experiencias corporales, de lo que se percibe a través de los sentidos, se clasifica el mundo y se organiza la vida social.

Algunas de estas ideas inherentes a la noción de *embodiment* son centrales para dar sentido al análisis del lugar del cuerpo humano en la representación etnográfica; para proponer un análisis de la mirada antropológica.

Estas ideas pueden sistematizarse en tres puntos:

- (a) El individuo entra a formar parte de la sociedad a través de su cuerpo.
- (b) El cuerpo es, al mismo tiempo, una metáfora de la sociedad.
- (c) Dentro de estos planteamientos, el control sobre el cuerpo se presenta como una forma de control social al mismo tiempo que el

propio cuerpo se manifiesta como un medio para reaccionar a ese control. Los estudios sobre el cuerpo, en distintos contextos culturales, han mostrado esta dinámica (control-reacción) en relación con las prácticas corporales.

La antropología no puede dejar de captar ni de reproducir estos procesos descritos en la noción de *embodiment*. Si el cuerpo es una metáfora de la sociedad y un medio para crear y expresar relaciones sociales diversas, *la imagen corporal de los Otros en las fotografías y en los filmes etnográficos capta, entre otras cosas, el embodiment de la mirada antropológica por/en quienes la cámara del etnógrafo ha capturado.*

El imaginario documental antropológico dramatiza, pone en escena el cuerpo que capta la cámara. Desde la racionalidad antropológica –con su oposición central Nosotros/Otros que en las distintas crisis del objeto antropológico ha ido redefiniendo su sentido– se crea un lenguaje visual que tiene una historia en lo referente a los usos del cuerpo.

Esta historia de los usos del cuerpo en la representación etnográfica, en particular en la fotografía y en las descripciones textuales, es sobre todo la historia de la mirada sobre la alteridad.

Si bien el proceso histórico de la representación del cuerpo en la imagen antropológica está ligado a las transformaciones de las relaciones de alteridad, tampoco es independiente de los cambios de la visualidad occidental. En este punto debemos situar su complejidad.

La puesta en relación de los cambios en las relaciones a la alteridad y de los cambios en la visualidad saca a la luz una paradoja que, al nivel de la imagen antropológica, afecta sobre todo a la mirada sobre los cuerpos y, en este sentido, al lugar del cuerpo en el imaginario antropológico. Hablo de una paradoja porque si bien la imagen antropológica persigue captar la *realidad* –nuestra visualidad plantea una cierta relación entre imagen y verdad/conocimiento–, la relación a la visión y a la imagen en Occidente, después de la Primera Guerra Mundial y definitivamente después de la Segunda Guerra Mundial, ya no cuestiona la idea de que la

imagen es una representación de la realidad –como máximo se le otorga un “efecto de realidad” (Bourdieu, 1979). En particular, la visualidad dominante considera la imagen como un ejercicio de poder y no sólo como índice y memoria.

Desde esta perspectiva, las formas de captar el cuerpo humano en antropología sacan a la luz toda una serie de contradicciones implicadas en nuestras relaciones a la alteridad (a la identidad) y a la visualidad (a la percepción sensorial).

La consecuencia de todo ello reproduce hasta nuestros días un proceso que se inició sobre todo a principios del siglo XX: el predominio simultáneo de dos “formas de ver” los cuerpos antropológicos. Se trata de una *visión positivista y romántica* (Grimshaw, 2001: 45), la que equipara la imagen a la realidad y que asume que la fotografía no transforma la realidad de lo que capta sino que simplemente la da a ver; y de una *visión ilustrada y modernista* (Grimshaw, 2001: 35-40 y 58), la que resuelve las relaciones ambiguas a la alteridad transformando el objeto de observación en un objeto estético. En uno y otro tipo de ideología, plantea Brian Street, la imagen es considerada como un indicio de la realidad (Street, 1992: 123).

Indicio (metonimia) y representación (metáfora) entran en lucha en relación con el tratamiento de los cuerpos antropológico por esta equiparación de la imagen como metáfora/símbolo del ejercicio del poder. Se trata de una lucha entre metonimia y metáfora, entre signo y símbolo que tienen unas raíces éticas en la tradición antropológica.

Desde la Segunda Guerra Mundial hasta finales de los años setenta, esta *lucha* se resolvió a través de una *censura* –aunque fuera inconsciente– de las imágenes, tanto de sujetos como de paisajes, en los trabajos antropológicos. En este período se consolida un cine etnográfico que exaspera a los antropólogos pero que fascina a los cineastas. Un ejemplo de ello es la recepción, en el año 1955, de la película de Jean Rouch, *Les Maîtres Fous* entre el público de antropólogos del Musée de L’Homme de París. Se cuenta que Marcel Griaule le pidió a Jean Rouch que destruyera la película que presentaba, según su opinión, a una cultura africana travestida (Piault, 2000).

La constatación del lugar central de las imágenes en los procesos sociales, la emergencia de los conceptos de subjetividad y de *agency* en la formulación antropológica contemporánea, han hecho necesario reabrir toda una serie de cuestiones comunes al cine y al texto etnográfico: si a partir de la imagen se busca producir y transmitir un conocimiento, ¿qué tipo de conocimiento se produce y transmite a través/sobre estos cuerpos que captan en imágenes?

Para dar respuesta a esta pregunta no sólo remitiré a lo que fue el proyecto visual antropológico hasta los años cuarenta y a sus desarrollos posteriores (Orobitg, 2004) sino que me parece interesante intentar hacer una sistematización del tratamiento del cuerpo humano en las imágenes antropológicas. Una tipología que se caracteriza, como ya he apuntado, por la convivencia de dos tipos de visión, la *positivista* y la *romántica*. Sin embargo, en el contexto contemporáneo, se constata la aparición de una nueva forma de visión, la *visión racional* que intenta articular la idea de la imagen como indicio/signo y la de la imagen como icono/símbolo: la fotografía etnográfica es una representación pero, en tanto que tal, abordada, desde su producción hasta su visionado, de forma reflexiva, se convierte en un indicio de las categorías cognitivas sobre las que se ordena una determinada realidad.

Dejando de lado la fotografía antropométrica, que después de la *expedición al estrecho de torres* dejó de practicarse de forma sistemática en antropología, en torno a estas tres formas de visión –positivista y romántica, modernista e ilustrada y racional– se construyen tres tipos paradigmáticos de fotografía antropológica del cuerpo humano: (a) la fotografía documental, (b) la fotografía intersubjetiva, y (c) la fotografía reflexiva. Estos tres tipos de fotografías no son excluyentes, lo más habitual es encontrarlos en un mismo reportaje fotográfico. Además, estos tipos de fotografía tienen un punto en común: se tratan de fotografías contextualizadas.

En realidad, la introducción contextualizada y expresiva del cuerpo humano en la fotografía antropológica se relaciona con el cambio en la mirada que se produce con la formulación del relativismo cultural. En

las fotografías de Franz Boas, por ejemplo, encontramos aún el recurso de la tela para cubrir el fondo pero, sobre todo, una predominancia de fotografías contextualizadas en la que el contexto, como veremos, es esencial para dar sentido a los *re-enactment* culturales propiciados por los antropólogos (Ruby, 1980). Esta ideología relativista, que da un nuevo sentido a la dicotomía Nosotros/Otros, se afianza después de la Primera Guerra Mundial aunque entra en un debate que tiene sus repercusiones en la “forma de ver” los cuerpos humanos por la fotografía antropológica.

Para caracterizar los dos primeros tipos fotográficos –la fotografía documental y la fotografía intersubjetiva– introduciré la descripción de dos fotografías. Ambas fotografías fueron tomadas en los años treinta y, además, los antropólogos que las tomaron lo hicieron bajo una misma convicción: la de que las realidades fotografiadas estaban desapareciendo y, así pues, la fotografía representaba un salvamento para la memoria de estas culturas.

Foto 1. Yaruros de Lagunote llevando como taparrabos trozos de la toalla del autor (Petrullo, 1936)



Foto 2. Manifestaciones de ternura a plena luz del día (Lévi-Strauss, 1955 y 1994)



La primera fue tomada por el antropólogo norteamericano Vincenzo Petrullo en su trabajo de investigación entre los indígenas pumé-yaruro. Posan para la fotografía un grupo de hombres pumé inexpresivos, exponiendo sus arcos y flechas y vestidos con un taparrabos de un blanco impecable. El pie/texto de la fotografía: “Yaruros de Lagunote usando como taparrabos fragmentos de la toalla del autor” (Petrullo, 1969: 177). Será útil decir quizás que en otras fotografías del reportaje de Petrullo, los hombres y las mujeres fotografiados, siempre realizando alguna actividad técnica, ajenos a la cámara pero posando para ella, aparecen, respectivamente, con pantalones y con vestidos.

La segunda fotografía fue tomada por Claude Lévi-Strauss. En este caso es un retrato de una familia nambikwara que se abrazan y sonríen frente a la cámara/ojo del antropólogo (Lévi-Strauss, 1994: 130). En el reportaje fotográfico en el que se incluye esta fotografía predominan principalmente

los retratos de individuos que miran expresivamente, directamente, a una cámara que se acerca a ellos. Pero también encontramos otro tipo de fotografías, aquellas, como la que aquí se presenta, en las que el antropólogo-fotógrafo, siempre muy cerca de lo que quiere ver, congela momentos de interacción entre los individuos: el inicio de las actividades al amanecer, el descanso después de realizar estas actividades de subsistencia y también unas series fotográficas como las de esta familia nambikwara que mira primero a la cámara —así parece sugerirnos la ordenación de la serie fotográfica— que captará luego entre ellos, como plantea el mismo antropólogo en el pie de la fotografía: “manifestaciones de ternura a plena luz del día” (Lévi-Strauss, 1994: 137).

Se trata de dos fotografías tomadas en la misma época pero que captan de forma distinta el cuerpo humano para el análisis antropológico. En ambos casos hay una focalización, por razones distintas, en la desnudez de los cuerpos que es analizada críticamente por algunos autores en términos de pornografía (Maresca, 1991). Sin embargo, hay captaciones distintas y significativas del gesto y de la emoción. Las relaciones a la alteridad que de esta manera se expresan las miradas antropológicas son distintas. Una mirada, la de Petrullo, focaliza en la diferencia, en la distancia y en el relativismo cultural. Otra mirada, la de Lévi-Strauss, parte de la diferencia para focalizar en la humanidad sobre todo a través de la emoción y para *relativizar* el relativismo. Se trata de un debate sobre la alteridad, y, así pues, sobre la mirada, que está aún abierto en antropología (Geertz, 1996; Gellner, 1994).

La fotografía descrita de Vincenzo Petrullo es un ejemplo de la fotografía denominada documental. En lo referente al vestido y al gesto, el imaginario de la fotografía documental consideraba necesario captar a las personas fotografiadas con los vestidos de todos los días. Sin embargo, en algún momento, la fotografía etnográfica, por un interés de realismo, desnuda a ciertos individuos, los *primitivos* o los Otros. En el imaginario occidental de esta fotografía documental, la desnudez del otro era la representación de su *naturalidad*, de su esencia verdadera. Sin embargo, encontraremos también

esta fotografía documental que viste los individuos de una determinada manera con el objetivo de captar la *verdad* de su esencia cultural.

Uno y otro imaginario están en relación con el simbolismo pictórico que identificaba el vestido, pero también el fondo y el gesto, con la jerarquía social. Hasta el siglo XIX, el fondo, el vestido y el gesto lo decían todo del personaje que aparecía en el cuadro. En contraposición, la verdad, para la fotografía documental radicaba en no modificar el vestido cotidiano o en modificarlo de tal manera –desnudo o vestido/símbolo– que lo que puede ser pensado como una ruptura de este simbolismo pictórico da cuenta en realidad de su reproducción. En otras palabras, la fotografía de los cuerpos da siempre cuenta de toda una serie de relaciones de poder y de alteridad.

Pero, además, otra de las características de la fotografía documental era evitar que los individuos fotografiados mostraran en su expresión o en su actitud cualquier estado de ánimo frente a la toma fotográfica (Maresca, 1998).

Foto 3. Llegada para el kula (Bronislaw Malinowski, 1918)



Y es que la fotografía documental no buscaba emocionar sino acercarse lo más posible a la *verdad*. Su interés por eliminar el gesto y la expresión debe entenderse dentro de este proceso de búsqueda de la verdad documental. Porque, evidentemente, la observación de un gesto o de una expresión en una fotografía nos lleva, en primer lugar, a fijar la atención en la interacción social que se está produciendo en el momento en que se toma la fotografía, y, sólo en segundo lugar, a la realidad general que se fotografía (Maresca, 1998: 86-89).

Este aspecto, la captación del gesto y de la emoción, es lo que caracteriza la fotografía intersubjetiva. La fotografía y las series fotográficas que he descrito publicadas por Claude Lévi-Strauss en *Tristes Trópicos* son un buen ejemplo de este tipo de fotografía. La fotografía intersubjetiva enfatiza en el hecho de la interacción fotográfica que permite captar no sólo el gesto sino la emoción de la cotidianidad. Se trata de una fotografía que busca crear una emoción estética. La imagen no ilustra un texto sino que predispone, a partir de la emoción que provoca en quien la mira, a una determinada relación de identificación con la alteridad observada. Se trata de una fotografía que se acerca para denunciar o reivindicar y, para hacerlo, crea inevitablemente una representación muy fuerte de la alteridad.

La emoción tiene también un lugar central en la construcción de la mirada antropológica en las fotografías que he denominado reflexivas. Si nos situamos en el contexto actual de la visualidad, si tenemos en cuenta la constatación de antropólogas y fotógrafas de que los personajes fotografiados piensan en la fotografía como una valorización de su propia realidad y “naturalmente” se visten especialmente para la fotografía (Bourdieu, 1979: 128-129; Maresca, 1998: 87), la aproximación a la fotografía antropológica como dramatización y representación se hace inevitable. En este tipo de toma reflexiva, la idea de la fotografía etnográfica como una puesta en representación de quienes aparecen en la fotografía es indiscutible y un objeto para el análisis antropológico (Buxó, 1999; Pink, 2001).

En este tipo de fotografías, el cuerpo humano deja de ser el centro de lo que se ve. Interesa menos el cuerpo que las relaciones que se establecen a

través del cuerpo. Como en las fotografías del primer proyecto visual antropológico, en particular las fotografías de B. Malinowski o de M. Mead o G. Bateson, el cuerpo se funde en el contexto.

Ya no se busca emocionar sino dar cuenta de la emoción en y a través de lo que se ve. Se trata de utilizar la emoción, en términos de Clifford Geertz, “para fines cognitivos” (Geertz, 1989). Existen toda una serie de acontecimientos y situaciones que despiertan emociones intensas en quienes participan en ellas. Focalizar la visión en estos momentos permite descubrir los procesos cognitivos que ordenan y dan sentido a las acciones.

De la fotografía reflexiva surge un debate sobre la mirada antropológica que ya no es el del relativismo, antirelativismo o anti-antirelativismo –para reproducir los términos del debate entre C. Geertz y E. Gellner– sino que es un debate sobre las jerarquías de la alteridad. La dicotomía Nosotros/Otros adquiere un nuevo sentido dentro de este debate. La alteridad se convierte en un concepto relacional. El Otro deja de ser una categoría fija, puede ser lejano o cercano, la alteridad puede estar en el mismo sujeto (Augé, 1994)

La fotografía reflexiva tiene encuadres distintos del cuerpo humano porque el ojo/cámara adquiere distintas perspectivas: la del antropólogo, la que surge de la interacción entre el antropólogo y sus interlocutores así como la de los mismos interlocutores.

En la antropología contemporánea, los tres tipos distintos de fotografías antropológicas del cuerpo humano que he descrito no son excluyentes, pero al ponerse en relación dan cuenta de otro tipo de miradas.

El paisaje y la mirada antropológica: debates sobre el contexto y la delimitación del objeto

Naturaleza, percepción y sentido

El tema del paisaje como eje central en la creación de representaciones de la realidad ha tenido un amplio tratamiento dentro de la Historia del Arte. No es mi objetivo hacer un estudio comparado de las creaciones

artísticas ni de la mirada antropológica. Sin embargo, me interesa recuperar algunas ideas que estos estudios han planteado sobre el paisaje.

La iconografía pictórica, plantea Peter Burke, ha inspirado, tanto a la geografía como a la antropología, una manera nueva de leer el paisaje. La idea principal que han aportado estos estudios es que “el paisaje físico es una imagen que puede leerse” y que el paisaje pintado y el paisaje fotografiado son la imagen de una imagen (Burke, 2001: 53).

Los estudios antropológicos sobre el paisaje insisten en la necesidad de tener en cuenta el paisaje desde esta doble perspectiva. Por un lado, tener en cuenta la relación que establecen con el paisaje las personas que viven en interacción con este paisaje. Por otro lado, el uso que la antropóloga hace de esta imagen cultural, el paisaje, en la producción del conocimiento antropológico.

El paisaje es materia para las acciones pero también “una forma escultural anónima esculpida por la voluntad humana, nunca completa, a la que se hacen constantes adiciones...” (Tilley, 1994: 23-24). Y no sólo esto; retomando los planteamientos de Burke, la antropóloga no sólo estudia el paisaje como imagen cultural sino que crea, a través del paisaje, imágenes antropológicas que constituyen el imaginario de la disciplina.

Esta doble perspectiva en el tratamiento del paisaje que se plantea desde la antropología viene a cuestionar, por un lado, los estudios que abordan el espacio como algo que existe independientemente de los acontecimientos humanos (Tilley, 1994: 8); por otro lado, los estudios que definen el paisaje como una forma pictórica de representar, estructurar o simbolizar el entorno, como una imagen creada y leída en textos verbales y no verbales (Tilley, 1994: 24). Esta última perspectiva es la que sitúa el origen de la idea de paisaje en el proceso de expansión y formación de las ciudades y del capitalismo (Cosgrove, 1984).

El cuestionamiento de ambas perspectivas se centra en la idea del paisaje como imagen. Desde este punto de vista, el paisaje, como toda imagen, es al mismo tiempo experiencia y forma cognitiva. Los luga-

res se convierten en paisajes a partir de las relaciones espaciales que se establecen en ellos. Los espacios se convierten en paisajes a partir de la atribución de cualidades significativas a los elementos del entorno —elementos naturales o elementos físicos que la relación con el entorno ha producido— que son asociados con usos cotidianos, con acciones sociales pasadas o con acciones mitológicas (Tilley, 1994: 24). Las relaciones con el entorno lo humanizan y culturalizan o, en otras palabras, crean el paisaje. En este sentido, *el paisaje*, tal como afirma Tilley, es una "forma particular de mirar" (Tilley, 1994: 24).

La relación entre paisaje y mirada tiene sus desarrollos más significativos en la historia de la pintura. Los estudios en este campo muestran de qué manera, el paisaje, como fondo o como tema, construye y transmite lo que algunos han denominado una "ideología visual" (Cosgrove, 1984), o, en otras palabras, relaciones de poder hasta el punto de poder llegar a convertirse, un determinado paisaje, en el símbolo de determinados regímenes políticos (Burke, 2001: 55-57).

Sylvain Maresca en su estudio comparado del retrato pictórico y del retrato fotográfico incide en la importancia simbólica del fondo, muchas veces un paisaje, que la fotografía heredó de la pintura. Se trata, subraya Maresca, de un simbolismo que va cambiando para enfatizar, sea en el individuo sea en lo social (Maresca, 1998: 86-87). Pero de una forma u otra el fondo dice mucho de las relaciones sociales y, en la pintura, se elabora un simbolismo del fondo en este sentido.

La fotografía antropológica, que aunque se inspira en la pintura busca su especificidad y que se desarrolla en el contexto de un imaginario científico que valora sobre todo su capacidad de captar la *verdad objetiva*, elimina el fondo substituyéndolo por un trapo blanco o gris con el objetivo de *purificar* la observación aislando al sujeto o al objeto fotografiado (Maresca, 1998: 87).

La primera fotografía antropológica tiene esta factura. Este tipo de fotografía documental, sin fondo, no será cuestionada hasta el debate entre M. H. Portman y E. F. Im Thurn a partir de dos artículos publica-

dos respectivamente en 1893 y 1896. Estos artículos dan cuenta de dos posturas antropológicas distintas frente a la fotografía antropológica. Portman defiende la fotografía descontextualizada como la base de la investigación científica. Thurn critica el valor documental de este tipo de fotografía precisamente por separar al individuo o al objeto de su contexto (Brisset, 1999). Este debate tendrá sus efectos y, así, entre el material visual de la *Expedición al Estrecho de Torres* (1898) hay muchas fotografía de estudio pero también algunas fotografías que muestran al individuo en el paisaje (Edwards, 1998).

Suprimir el fondo es también una forma de crear representación. La censura contextual es una manera de encerrar la realidad fotografiada en el ámbito de representaciones del fotógrafo. La fotografía antropométrica de la antropología de finales del siglo XIX es un buen ejemplo de ello.

En resumen, la creación de un paisaje pictórico o fotográfico, como fondo o como tema, es la creación de una representación. A nivel general, podemos concluir que crear paisaje es crear representación. De la misma manera que la censura del paisaje en la imagen crea también una representación.

La idea central es que el paisaje expresa alguna cosa más que el entorno natural en sí mismo. “El paisaje, –como constata Jon Hendry en su estudio sobre los jardines japoneses en Japón y en Gran Bretaña– está llamado a representar alguna cosa más que al paisaje en sí mismo” (Hendry, 1999: 248). Los mismos jardines, constata Hendry, significan cosas distintas en Japón y en Gran Bretaña. En Japón, sintetizando las ideas de este antropólogo, los elementos que constituyen el jardín crean una conexión con el mundo espiritual al mismo tiempo que establecen una relación de apropiación-domesticación con la naturaleza *salvaje* y con este mundo invisible. En Gran Bretaña, estos mismos jardines japoneses ponen en juego el estatus social, las relaciones entre los grupos sociales a través de la mercantilización de la estética que puede observarse analizando la historia británica de los jardines japoneses. Por su parte, la reproducción en Japón de jardines de otros lugares, más que dar cuen-

ta de una mercantilización de la estética, es de nuevo la expresión de una forma particular de relación a la alteridad. Una relación a la alteridad que en el caso japonés toma siempre una misma dirección: apropiarse de lo extraño para hacerlo cotidiano. En resumen, reproducir jardines no es tanto un cambio de visualidad y de cultura visual sino la introducción de nuevos elementos visuales para representar relaciones siguiendo los mismos esquemas cognitivos de las culturas (Hendry, 1999).

Como plantea María Jesús Buxó en su estudio de las transformaciones de los jardines en el siglo XIX y en el siglo XX en Cataluña, los jardines tienen un interés identitario porque no son únicamente espacios visuales sino “lugares en donde el conocimiento y la experiencia cultural se entretejen para producir representaciones, narraciones y sensorialidades” (Buxó, 1999: 24). Y es que, volviendo al estudio de los jardines, plantea Buxó, existe una identificación entre jardín, ideología política e identidad étnica que se manifiesta no sólo a partir de la forma estética del jardín sino sobre todo a partir de las relaciones que se establecen con este espacio (Buxó, 1999: 29 y 29). Los jardines, insiste Buxó, son medios de expresión social y cultural. Entre otras cosas, los jardines y las relaciones hacia ellos remiten a categorías clasificatorias explícitas como bien/mal, sagrado/profano, público/privado, limpieza/suciedad, enfermedad/salud etc. La redefinición en cada momento histórico-político de estas polaridades explica los cambios en los jardines y en su representación (Buxó, 1999: 25). Todo ello muy en relación, concluye Buxó, con el hecho de que los jardines se constituyen en medios de negociación de significados por parte de quienes, real o imaginariamente, los atraviesan.

Los ensayos teóricos y las descripciones etnográficas que he presentado hasta el momento dan cuenta del paisaje –los jardines forman parte del paisaje urbano– como medio a través del cual se expresan y se negocian relaciones. Lo mismo sucede con los paisajes que se construyen en las imágenes y en las descripciones etnográficas. Los paisajes antropológicos nos permiten descubrir toda la serie de relaciones que se implican en la mirada antropológica.

Si el análisis de los usos del cuerpo humano en las fotografías antropológicas nos permitía una reflexión sobre la alteridad, en particular una revisión de los distintos sentidos que la oposición central Nosotros/Otros ha ido adquiriendo dentro de la antropología, el análisis de los usos del paisaje en las descripciones y en las fotografías nos remitirá al tema de la definición del contexto y del objeto etnográfico.

Las distintas investigaciones etnográficas a las que me voy a referir presentan cuatro maneras distintas de relación con el paisaje que descubren distintos tipos de miradas antropológicas y distintas formas de definir el contexto y el objeto de investigación.

La centralidad del paisaje en el imaginario antropológico lo encontramos ya en las fotografías de la *Expedición al Estrecho de Torres*. En este caso se trata de un paisaje que sirve de decorado al *re-enactment* del mito, en particular de aquellas partes del mito en que se relacionan los acontecimientos míticos con la aparición de diferentes accidentes geográficos (Edwards, 1998).

El paisaje, en particular la inmersión en el paisaje, como medio para acceder al punto de vista nativo, es un recurso utilizado por Bronislaw Malinowski. Nos interesa analizar las fotografías que Malinowski realizó en su trabajo de campo porque dan cuenta, como la fuerza visual de sus descripciones, de una nueva forma de mirar dentro de la antropología que se consolida después de la Primera Guerra Mundial y que construye un imaginario en el que el paisaje ocupa un lugar central.

Para Malinowski, el etnógrafo debe aprender a ver por debajo de la superficie de las cosas, debe llegar a descubrir, y lo dice con estas palabras, el “punto de vista nativo” (Malinowski, 1986: 78). El conocimiento antropológico es fruto, en los planteamientos de Malinowski, de una visión intuitiva, fruto de la perspicacia personal del etnógrafo y basada sobre todo en la revelación, que transforma los “lugares comunes del conocimiento” (Grimshaw, 2001: 45). Este nuevo planteamiento de la visión antropológica está muy relacionado con el proyecto romántico de Malinowski y de muchos de sus contemporá-

neos. Después de la Primera Guerra Mundial, los antropólogos se muestran muy afectados por el colapso de la civilización europea (Grimshaw, 2001: 44). Este colapso va a significar, en el caso de Malinowski, una vuelta atrás, al estudio de los *primitivos* pero para avanzar en una vía diferente: descubrir la humanidad que la práctica intelectual había negado a estos pueblos denominados primitivos (Malinowski, 1986: 62)

La cultura como un todo coherente es lo que las detalladas, pero, al mismo tiempo, impresionistas descripciones textuales de Malinowski dejan ver; pero también sus fotografías paisajísticas y sobre todo la relación que, en sus libros, se establece entre las imágenes textuales y las imágenes fotográficas.

El tema del paisaje ocupa un lugar muy relevante en los textos de Malinowski. Incluir al lector en el paisaje indígena es un recurso puramente malinowskiano que crea un efecto participativo y que durante mucho tiempo funcionó como una convención en la escritura etnográfica, sobre todo entre alumnos de Malinowski como Raymond Firth o Meyer Fortes (Hirsch, 1995: 1). Así aborda Malinowski la descripción de las canoas y de las relaciones de los trobriandeses a la navegación:

“... una embarcación, tanto si es de corcho como de madera, de hierro o de acero, vive en la vida de sus marineros y representa mucho más para un navegante que un simple pedazo de materia al que ha dado forma. Para el indígena, como para el lobo de mar blanco, una embarcación está rodeada de un aura de romance, creada por la tradición y por la experiencia personal. Es un objeto de culto y admiración, algo vivo que posee su propia individualidad [...].

Es una sensación precaria pero deliciosa estar sentado sobre el frágil casco, mientras la canoa se lanza hacia adelante con el flotador levantado, la plataforma agudamente inclinada y el agua rompiendo constantemente contra ti, o bien, mejor aún, ponerse de pie sobre la plataforma o el flotador, aunque esto último sólo es posible en las canoas más grandes, y ser llevado por el mar [...].

Si reflexionamos un poco sobre esta descripción, veremos que presenta los sentimientos del etnógrafo y no los de los indígenas [...]. Pero si un investigador que habla su lengua y vive entre los indígenas durante una temporada quiere tratar de compartir y comprender sus sentimientos, verá que los puede captar...” (Malinowski, 1986: 161-163).

En sus fotografías hay también un recurso muy fuerte al paisaje que le permite, a diferencia de lo que propone Hirsch, que habla del abandono necesario de la referencia al paisaje para captar la visión del otro, situarnos desde el punto de vista nativo así como pensar cualquier acción social como parte de un todo.

Las fotografías de Malinowski sorprenden hoy por su paisajismo pero se trata, en realidad, de un imaginario que responde muy bien a sus planteamientos funcionalistas. En este sentido, las fotografías de Malinowski parecen más inspiradas en sus textos que viceversa.

Propongo visualizar este uso del paisaje a partir de una fotografía que forma parte de la serie sobre esta ceremonia de intercambio, el *Kula* (Young, 1998).

En el enfoque estructuralista de Claude Lévi-Strauss, el imaginario textual y el visual parecen tomar caminos distintos. A diferencia de las fotografías de Malinowski, las fotografías de Lévi-Strauss son, sobre todo, retratos y raramente paisajes.

En la obra de Lévi-Strauss el paisaje está principalmente en el texto. Lévi-Strauss empieza cada capítulo de los *Tristes Trópicos*, con excepción de los dos capítulos finales, con una referencia al paisaje que da cuenta de la realidad indígena mucho antes de que los indígenas se hagan visibles. Lévi-Strauss utiliza en su texto el paisaje como un indicio de lo que en realidad el antropólogo quiere explicar y analizar. En este sentido, el paisaje, más que plantear preguntas, responde a las preguntas del antropólogo.

Las descripciones que se suceden en los *Tristes Trópicos* plantean una forma de ver el paisaje que lo convierten en un instrumento para el conocimiento y en un medio para la relación del antropólogo *vis à vis*

de la realidad de investigación. Mirar el paisaje y no tanto la palabra o la conversación. Mirando las calles y los edificios de São Paulo; mirando el paisaje arrebatado a la selva por la línea de ferrocarril, ahora abandonada, que la surca; mirando estas ciudades, apariciones en medio de la selva, que exponen a la vista una prosperidad perdida; mirando, ya adentrado en la selva, las chozas indígenas abandonas hace ya algún tiempo, a decir por su estado y por el de los objetos que han permanecido, Lévi-Strauss descubre la historia y la organización social en este Brasil de los años treinta.

Pero, además, mirando la organización espacial del pueblo bororo descubre, como mirando las pinturas corporales de los caduceo, no sólo la organización social sino las estructuras cognitivas de estas culturas (Lévi-Strauss, 1955). En la descripción que hace en los *Tristes Trópicos*, esta forma de ver el paisaje, le conduce a una determinada forma de ver las culturas, sus producciones materiales, las máscaras por ejemplo (Lévi-Strauss, 1981), o las imágenes que configuran sus mitos, la gemelidad (Lévi-Strauss, 1991), para descubrir los principios cognitivos universales de la mente humana o, a un nivel más general, para dar cuenta de aquello que no se ve, pero de los que la realidad nos da el indicio. La focalización en las emociones humanas en sus imágenes fotográficas y en las expresiones diversas de la cultura material en sus descripciones textuales está sin duda al servicio de los planteamientos estructuralistas.

En los textos de Clifford Geertz, por ejemplo en el texto sobre la riña de gallos en Bali, el paisaje se configura a través de las acciones de los actores sociales por el espacio social (Geertz, 1989 c). Se trata de un paisaje que antes que visto es experimentado. Y se trata, además, de un paisaje, que como la cultura, está en el texto.

En efecto, la forma en que Geertz aborda el paisaje en el texto está relacionada con su definición de cultura y de símbolo. Desde la perspectiva de la Antropología Interpretativa, "... la cultura no es un sistema ordenado de modo abstracto, que derive su lógica de principios

estructurales ocultos o de símbolos especiales que provean las claves de su coherencia. Su lógica deriva más bien de la lógica de la organización de la acción, de la gente que opera dentro de ciertos órdenes institucionales, interpretando sus situaciones a fin de actuar coherentemente con ellas...” (Geertz, 1989d).

El paisaje, como elemento de cultura, más que permitir el descubrimiento de una estructura cognitiva o más que interesarnos a nivel pragmático, nos interesará, en términos de Geertz, como vehículo de cultura. Por eso el paisaje nunca podrá ser un espacio cerrado sino repensable y retextualizable a partir del entramado de historias, prácticas y conflicto que lo conforman (Geertz, 1996).

Lo extraordinario de los textos de Geertz es que llegan a construir imágenes muy detalladas de la realidad. Es interesante tenerlo en cuenta aunque no lo analicemos aquí porque esto nos llevaría a un análisis textual que no es el objeto de este trabajo.

En estos dos apartados he propuesto un recorrido por algunos ámbitos del imaginario antropológico, en particular el cuerpo y el paisaje, con el objetivo de dar cuenta de cómo este imaginario se construye a través de una mirada que es, al mismo tiempo, sensitiva, política e intelectual.

El cine etnográfico y la cuestión de la mirada

Cámara participante, cámara participativa (*cinéma-transe*) y cámara dialógica

En los años setenta, la antropología social y cultural y la antropología visual encuentran el buen contexto para retomar un proyecto común que se había visto truncado en los años cuarenta. Durante este período de treinta años (1940-1970) se consolidó –con Jean Rouch, Judith & David MacDougall, John Marshall, Timothy Asch y Robert Gardner, entre otros– un interesante panorama en el cine etnográfico. Las historias del cine etnográfico reconstruyen muy bien las particularidades de cada una de estas cinematografías (Piault, 2000).

En relación con el tema de la mirada y de la representación, lo más relevante de todo este período es que las propuestas cinematográficas son muy diversas; pero que todas ellas se organizan en torno a una misma cuestión principal, la filmación como método de investigación. En este sentido, los textos y las películas de estos antropólogos/cineastas plantearon unas inquietudes en relación con el método del trabajo de campo que se anticiparon a las críticas al método etnográfico que la antropología textual empezó a sistematizar a finales de los años sesenta.

Esta anticipación no es de extrañar, pues una de las características de la imagen filmada —siendo igual de manipulable que el texto— es que en la película queda siempre la prueba imborrable de la situación —el trabajo de campo, su contexto y las relaciones que genera así como las situaciones concretas a partir de las cuales se genera el conocimiento antropológico— que la ha producido (Colley, 2005: 24). Por esta razón, se hicieron necesarias a la antropología visual unas preguntas que la antropología textual se haría posteriormente.

¿Cuál debe ser la *posición* del antropólogo en relación con la realidad que se filma: observador, narrador, actor? ¿Cómo concretar la *participación* del antropólogo y de sus interlocutores en la película etnográfica? O, en otras palabras, ¿a quién filmamos, qué filmamos y por qué lo filmamos? ¿Qué es lo que no mostramos? ¿Cómo planteamos a nuestros interlocutores el proyecto fílmico? Y, finalmente, ¿cómo escogemos un determinado formato de lenguaje audiovisual tanto en la filmación como en la edición? Estas preguntas remiten a los temas centrales del debate del cine etnográfico: la autoridad, la participación, el complejo imagen-mirada-representación, la articulación entre acontecimiento, conocimiento y la representación, el cuestionamiento de la dicotomía realidad/ficción y el debate sobre un lenguaje audiovisual que pueda definirse como específicamente antropológico.

Queda aquí sintéticamente presentado el cuadro general en el que se inserta el debate sobre la mirada y la representación en el cine etnográfico. En el formato audiovisual se parte igualmente de la certeza de la

imagen que se encuadra como representación de la realidad y, la mayoría de las veces, como una representación de representaciones. También en el contexto del cine etnográfico la representación es abordada en términos de construcción y/o de censura.

Así se puede sistematizar, por un lado, la perspectiva que podríamos decir más generalizada de antropólogos como Jean Rouch, que hablan del cine etnográfico como de una ventana que se abre al mundo para ofrecer de él una mirada no unificada sino diversa. De ahí el interés por dar un lugar a la polifonía de las miradas que convergen frente a una misma realidad y a plasmar esta polifonía en la película etnográfica. La cámara, siguiendo los planteamientos de Rouch, se convierte en el ojo con el que el antropólogo/cineasta muestra la realidad como él la ve pero sobre todo deviene el ojo que se presta a los otros para que cuente sus historias y expresen sus emociones y sus sueños. En estos términos lo planteaba el cineasta francés. Este último aspecto, el ojo que se presta a este otro filmado, es el punto álgido de la definición de lo que se ha llamado el *cine-transe*.

La otra perspectiva de este debate sobre la mirada y la representación recoge argumentos como el del cineasta Eyal Sivan, quien plantea que el documental se compone a partir de cuatro cuadrantes negros que ocultan conscientemente una parte de la realidad para mostrar otra. Este tipo de cine se autoreconoce como *parcial*; pero se trata de una parcialidad que no es sólo la del cineasta —que es siempre la que se constituye o busca construirse como el hilo conductor— sino que deja emerger lo que podríamos denominar “parcialidades divergentes”.

En realidad, una y otra perspectiva comparten una idea común: las imágenes documentales no son captadas sino que son producidas. En otras palabras, se reconoce el papel activo del antropólogo y/o del cineasta, ya que, desde esta perspectiva actual, la acción fílmica es pensada como una acción social porque muestra y produce relaciones sociales desde el momento de su filmación hasta el momento de su visionado.

Las particularidades que se acaban de identificar en relación con la situación fílmica llevan a introducir dos conceptos centrales en el debate antropológico sobre las imágenes, su producción y su interpretación: la *actancialidad* y la *reflexividad*.

Ambos conceptos audiovisuales tienen sus equivalentes en la etnografía textual. Se trata, respectivamente, de los conceptos de “contexto amplio y “contexto estrecho” tal como son formulados por Georges Marcus y el de “descripción densa” definido por Clifford Geertz para la *actancialidad*. La *reflexividad* remite a los conceptos de intersubjetividad etnográfica tal como son definidos por el antropólogo Michael Jackson o por Gahanath Obeyesekere (Geertz, 1989; Jackson, 1998; Marcus, 1998; Obeyesekere, 1990).

Actancialidad y *reflexividad* son conceptos complejos que completan su definición en un proceso que incluye desde la investigación para la producción de las imágenes, la producción de las imágenes hasta sus posteriores y sucesivas visualizaciones. Para lo que aquí quiero desarrollar me centraré únicamente en el momento de la producción.

La *actancialidad* es un concepto de la semiótica visual que hace referencia a las relaciones sociales que se articulan a través de una imagen.

La *reflexividad*, aplicada al análisis visual, es mucho más que la simple formulación de la necesidad de una reflexión sobre el proceso de producción antropológica de las imágenes. El concepto de *reflexividad* en la antropología visual incluye la referencia obligada a la intersubjetividad: los testimonios y las experiencias que aparecen en la imagen son siempre experiencias singulares, pero nos remiten y construyen el contexto social amplio del que estas individuales son parte integrante. Este proceso nos lleva a hablar de la imagen, en este caso fílmica, como ritual.

En la imagen, como en el ritual, la experiencia individual y el orden social se ponen en relación y se produce un proceso de simbolización de las relaciones al tiempo, a la propia identidad y a la alteridad. Y es que, si nos detenemos un momento a reflexionar sobre el cine etno-

gráfico, sobre todo en los planteamientos metodológicos que lo hacen específico, se hace evidente que estamos, simultáneamente, articulando representaciones y autorepresentaciones.

Los tres tipos de cámara especificados en el subtítulo de este apartado: la cámara participante, la cámara participativa (*cinéma-transe*) y la cámara dialógica tienen como punto común la idea de la imagen como ritual, como puesta en escena, como articulación de representaciones y de autorepresentaciones.

La cámara participante, tal como fue definida en los años sesenta por el antropólogo Luc De Heusch, tiene sus antecedentes fílmicos en la cinematografía de Robert Flaherty, específicamente en la *Nanook of the North* (1920) (Rouch, 1995).

Se ha hablado mucho de la puesta en escena a partir de la cual se nos presenta la lucha del hombre frente a una naturaleza hostil. Sin embargo, la puesta en escena de la propia cultura no es algo que haya sido nunca cuestionado por el cine etnográfico. En realidad, la puesta en escena en la imagen antropológica tiene sus antecedentes en las potencialidades científicas que se le atribuyen a la imagen para mostrar lo invisible, para afinar la observación y, posteriormente, para analizar aquello que en cada cultura o contexto social se presta o no a la representación así como para acercarnos al otro no como objeto fílmico sino como sujeto.

Así pues, la cámara participante se concreta, en el caso de Flaherty, en la construcción compartida de la historia a partir del visionado conjunto de las imágenes con aquellas personas que son sus protagonistas desde el inicio de la filmación. “Esta caprichosa pero fiel maquinista que tiene una memoria visual infatigable dejó que Nanook viera sus propias imágenes desde el mismo momento de su concepción. La cámara llegó a ser lo que Luc de Heusch llamó apropiadamente cámara participante”, caracteriza Jean Rouch (Rouch, 1995:99). En el caso de las películas de Judith & David MacDougall, con una producción fílmica que se inicia en 1968, la cámara participante se concreta en los cuestionamientos directos a los protagonistas sobre lo que se debe dar a ver desde el punto

de vista de su cultura. La famosa pregunta que los cineastas hacen a las mujeres protagonistas de *Wife among Wives* (1974), “¿qué se debe filmar en Turkana?”, y sobre todo la respuesta de una de las mujeres que filma la casa y las pertenencias de los antropólogos; la respuesta a esta misma pregunta que les da el protagonista de *Lorang’s Way. A Turkana Man* (1977) sobre la necesidad de filmar aquello que no se ve pero que es el espíritu de las cosas, abren un interesante debate sobre la mirada.

En la cámara participante, el cineasta/antropólogo se sitúa como un observador atento que está aprendiendo sobre una cultura. La cámara se inmoviliza ante aquellos objetos y situaciones que los protagonistas manifiestan como centrales para dar a ver su propia realidad. Aunque se trata de un inmovilismo no exento de movimiento, pues hay un interés visible por mostrar el proceso del conocimiento antropológico, por un lado y, por el otro, la calidad procesal de cualquier realidad social, constantemente rehaciéndose, huyendo así de un análisis de las culturas como entes inmóviles. Las películas de Judith y David MacDougall, como *The Wedding Camels. A Turkana Marriage* (1974), son en este sentido ejemplares.

Junto a esta *cámara participante*, que Rouch incorporó en muchas de sus películas experimentando, como él mismo explica en varios textos y entrevistas, con *el feedback*, se consolida otra propuesta, la *cámara participativa*, característica de lo que se denominará el *cinéma-transe*. El antecedente fílmico, según formula el mismo Rouch, es el ojo-cine de Dziga Vertov. La cámara es un ojo mecánico en continuo movimiento como la realidad que quiere revelar sin ningún tipo de pretensiones. Se trata de una cámara que se deja penetrar por la *esencia* de la realidad, como en el ritual en el que el cuerpo del individuo poseído incorpora la esencia vital de los espíritus sobrenaturales.

En este caso, el antropólogo/cineasta deja que la cámara, progresivamente, como en un trance, sea poseída por el espíritu en movimiento inherente a cualquier realidad cultural. La película *Les Maîtres fous* (1954/6) es el ejemplo paradigmático de esta *cámara participativa*. Una

cámara en movimiento, que capta fragmentos de la realidad en movimiento que “se deben elaborar para ser un todo integrado que es la realidad temática”, si retomamos la palabras de Vertov (Rouch, 1995: 100).

En el caso de Rouch, como en el caso de Vertov, este *cinéma-transe* es un cine comprometido socialmente que quiere hacer emerger la consciencia crítica del espectador.

En *Les Maîtres fous*, una película filmada a petición de los mismos protagonistas, el objetivo es denunciar el proceso colonial mostrando las consecuencias que tiene sobre las personas. La puesta en escena de la crueldad que la cámara capta y que utiliza, al mismo tiempo, el humor como yuxtaposición, tiene objetivos políticos y filosóficos, idénticos a las *etnoficciones* que el antropólogo/cineasta francés realizará más tarde.

Y es que, tal como plantea David MacDougall, Rouch inaugura, con esta aproximación a la realidad social a través de la puesta en escena, una nueva visión etnográfica en la que la interpretación de las situaciones sociales se produce a través del mismo encuentro con los protagonistas; en este sentido, el visionado de estas películas se entiende como la participación en un acto creativo (MacDougall, 2006: 255).

La *cámara dialógica*, que en este texto quiero empezar a definir, recoge los planteamientos de las cámaras participante y participativa, pero incluyendo la filmación como instrumento de comunicación en el proceso de investigación al menos a dos niveles.

Para describirlos voy a referirme a la experiencia de trabajo de campo que me ha permitido definir e iniciar la sistematización teórica de este tipo de cámara. Se trata de una experiencia de campo entre los indígenas pumé de los Llanos venezolanos en la que la cámara ha sido utilizada de dos formas distintas en el proceso del trabajo de campo. A partir de las filmaciones realizadas, se han elaborado, entre los años 2004 y 2006, un conjunto de ocho crónicas, *Crónicas Pumé*, de entre 15 y 20 minutos cada una.

En primer lugar, la propuesta de *cámara dialógica* surge, en el marco de este proceso de investigación, para incentivar el diálogo entre el antropólogo y sus interlocutores con el objetivo de poder reconstruir

minuciosamente el contexto de investigación, para poder identificar con detalle las temáticas centrales o, en otras palabras, las cuestiones de sentido, relevantes para nuestros interlocutores y también como forma de control de la investigación. El montaje por parte del antropólogo de determinadas secuencias y su visionado con sus protagonistas es un buen medio para comprobar que hay un entendimiento mutuo y, además, un recurso para elicitar nuevas narraciones sobre la realidad.

Los pumé, como el conjunto de la población indígena venezolana, están experimentando desde el año 2000, después de la aprobación de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, un proceso de rápidas transformaciones en el ámbito político, económico, social y ritual. Se trata de unas transformaciones incentivadas por una legalidad que otorga a las poblaciones indígenas unos derechos que nunca habían tenido antes y que les da una visibilidad social e institucional que se ha concretado en la diversificación del lugar de los indígenas en Venezuela más allá de los límites geográficos de las comunidades rurales o selváticas. Se trata de procesos tan complejos que, después de trece años trabajando en este contexto indígena, en el año 2004 me vi obligada a repensar la orientación y la metodología de investigación. En esta redefinición de la investigación, la cámara ha tenido un papel central y se ha tenido que articular también con el nuevo sentido que los pumé le han dado a la investigación antropológica.

Después de una experiencia previa del rodaje de una película para televisión, *La Nuit des Indiens Pumé* (1992-1993), la cámara de video se introdujo en las asambleas políticas pumé con el objetivo de difundir y hacer llegar las demandas y las perspectivas de futuro del grupo.

Las primeras *Crónicas Pumé 2005*, “II Asamblea del pueblo pumé” y “Mensaje al Presidente Hugo Chávez” responden a este primer uso de la cámara. Hablo de un primer uso de la cámara porque uno de los elementos que caracteriza las *Crónicas Pumé* es el juego de las audiencias con el objetivo de hacer del diálogo, de su densificación, el eje central para la producción del conocimiento antropológico.

La tercera crónica, “Reunión en el Ministerio de Salud”, se organizó, se filmó y se editó para las comunidades pumé, para hacer evidente cómo recibían sus mensajes las instituciones del Estado.

La cuarta crónica, “La Noche Pumé trece años después”, surgió a partir de una cuestión de interés antropológico: la actualización de un mito. En un principio la edité pensando en una audiencia de antropólogos, aunque su visionado ha resultado por parte de los pumé un proceso de debate y reflexión sobre la identidad: “... somos muchos pumé, pero una sola voz”. Este era el comentario de César Díaz, un respetado *cantador* pumé, después del visionado de la crónica.

Para reforzar las líneas de un análisis antropológico sobre el mito, el ritual, la construcción de la identidad y la consciencia política y para elicitare el debate entre las poblaciones pumé, edité la sexta crónica, “Los cantos de las mujeres pumé” (*Crónicas Pumé 2006*).

Este juego de audiencias, al que la quinta crónica, “Quinto Congreso del Consejo Nacional Indio de Venezuela”, incorpora a la organización indígena venezolana, define el segundo uso comunicativo de la cámara en el trabajo de campo. Se trata de una cámara que busca, al mismo tiempo, dejar constancia de una situación sociopolítica concreta, crear acción y/o reflexión social.

Este tipo de propuesta, como el de la cámara dialógica, tiene sus antecedentes fílmicos en experiencias como la de los Grupos Medvedkine (1965) en el que la colaboración entre cineastas y obreros crea un particular abordaje fílmico de la realidad, siendo la filmación un elemento integrante del proceso social que se muestra/dinamiza.

A modo de conclusión

Este texto intenta construir y desarrollar un esquema de análisis que permita caracterizar la mirada antropológica y analizarla partiendo de los imaginarios que construye en la fotografía, el texto y la filmación. En este sentido, pretende ser también una reflexión crítica sobre la producción del conocimiento antropológico.

Este texto quiere ser una contribución al debate sobre la mirada y la representación que trace algunos puentes entre la antropología visual y la antropología social y cultural.

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, Marc. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. París: Aubier (Critiques), 1994.
- BERGER, John. *Ways of seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 188, 1991 [1979].
- BOURDIEU, Pierre (ed.). *La fotografía un arte intermedio*. México: Nueva Imagen, 1989 [1965]
- BRISSET, Demetrio. "Acerca de la fotografía etnográfica" (1999): www.ugr.es
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica, 2001.
- BUXÓ, M^a Jesús. "... que mil palabras". *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. (1999). Barcelona: Proyecto A Ediciones. P. 1-22.
- BUXÓ, Maria Jesús. "Jardines: paseos por la memoria en Cataluña". *Foro Hispánico*, 16 (1999). P. 23-35.
- COLLEYN, Jean-Paul. "L'image d'une calebasse n'a pas le goût de la bière ed mil", *Reseaux*, 94 (2005). P. 21-47.
- COSGROVE, D. *Social Formation and Symbolic Landscape*. London: Croom Helm, 1984. [citado por Tilley, 1994: 24-25]
- EDWARDS, Elizabeth. "Performing Science: Still Photography and the Torres Strait Expedition". En: Anita Herle & Sandra Rouse (ed.) *Cambridge and the Torres Strait: Centenary Essays on the 1898 Anthropological Expedition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 106-135.
- FABIAN, Johanes. "The Others and the Eye". *The Time and the Other*. New York: Columbia University Press (2002) [1983].

- FARIS, James C. "The Gaze of Western Humanism". En: K. ASKEW & R. WILK (ed.) *The Anthropology of Media. A Reader*, Malden. Oxford: Blackwell Publishers, 2002 [1996]. P. 77-91.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la Sexualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1995 [1987].
- GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las Culturas*. Barcelona: Gedisa, 1989 [1973].
- GEERTZ, Clifford. *Los usos de la diversidad*. Barcelona: Gedisa, 1996 [1984].
- GELLNER, Ernest. *Postmodernismo, razón y religión*. Barcelona: Paidós, 1994 [1992].
- GRIMSHAW, Anna. *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- HENDRY, Jon. "Pine, ponds and pebbles: gardens and visual culture". En: Marcus BANKS & Howard MORPHY *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven, London: Yale University Press, 1999 [1997]. P. 240-255.
- JACKSON, Michael. *Minima Ethnographica. Intersubjectivity and the Anthropological Project*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. París: Plon (Terre Humaine), 1955.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *La vía de las máscaras*. Madrid, México: Siglo XXI, 1981 [1975].
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Histoire de Lynx*. París : Presse Pocket, 1991.
- MacDougall, David. *Corporeal image. Film, ethnography and the senses*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Els Argonautes del Pacífic occidental. Estudi sobre el tarannà emprenedor i aventurer dels indígenes dels arxipèlags de la Nova Guinea, Melanèsia*. Barcelona: Edicions 62, 1986 [1922].
- MARCUS, George. "Ethnography in/of the Word System. The Emergence of Multi-sited Ethnography". *Ethnography through Thick & Thin*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

- MARESCA, Sylvain. "Les apparences de la vérité ou les rêves d'objectivité du portrait photographique". *Terrain*, 30 (1998). P. 83-94.
- MARTIN, Emily. *The Woman in the Body*. Boston: Beacon Press, 1987.
- OBEYESEKERE, Gahanath. *The Work of Culture. Symbolic Transformation in Psychoanalysis and Anthropology*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1990.
- OROBITG, Gemma. "Photography in the Field. Word and Image in Ethnographic Research". En: Pink, Sarah (ed.) *Working Images*. London: Routledge, 2004.
- PETRULLO, Vincenzo. *Los Yaruro del río Capanaparo, Venezuela*. Caracas: Instituto de Antropología e Historia. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central del Venezuela, 1969 [1939].
- PIAULT, Marc Henri. *Antropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*. Paris: Nathan (Cinéma), 2000.
- PINK, Sarah. *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*. London: SAGE, 2001.
- ROUCH, Jean. "El hombre y la cámara". En: E. Ardèvol i L. Pérez Tolón (ed.) *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995. P. 95-121.
- SCHEPPER-HUGHES, Nancy. *La muerte sin llanto. Violencia y Vida cotidiana en Brasil*. Barcelona: Ariel, 1997.
- STOLLER, Paul. *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1989.
- STOLLER, Paul. *Sensuous Scholarship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- STRATHERN, Andrew. "Embodiment and communication. Two frames for the analysis of ritual". *Social Anthropology*. Vol 6 (2) (1998). P. 237.
- STREET, Brian. "British Popular Anthropology : Exhibiting and Photographing the Others". En: Elizabeth Edwards (ed.) *Anthropology and Photography. 1960-1920*. Londres: Royal Anthropological Institute, 1992. P. 122-131.
- TILLEY, Christopher. *A Phenomenology of Landscape. Place, Paths and Monuments*. Oxford: Berg, 1994.

TURNER, Bryan. *The Body and Society*. London: SAGE, 1996.

YOUNG, Michael. *Malinowski's Kiriwina. Fieldwork Photography 1915-1918*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.