

REPRESENTACIÓN Y CINE ETNOGRÁFICO

Elisenda Ardèvol Piera

Quaderns de l'ICA, núm. 10, 1996

LA REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL DE LAS CULTURAS

"Cuando empezábamos a hacernos una idea gráfica bastante ajustada de los indios, gracias a las películas de Penn, Martin Ritt y hasta el reciente *Centennial*. Cuando, a pesar de la mitología ecologista superpuesta, empezábamos a descubrir cómo se vestían de verdad los indios, las relaciones que mantenían con la tierra y los animales, su forma de morir y de iniciarse en la vida, y, hasta a pesar de los doblajes, adquiríamos una representación aproximada de lo que podía ser la sabiduría de los ancianos indios a través de la figura del jefe Dan Goerge (el Viejo Jarrapellejos" de *Pequeño Gran Hombre*, también aparecido en *Centennial* como jefe sioux)..." Alberto Cardín, 1988:139.

La mirada antropológica siempre se ha detenido sobre las imágenes que los hombres crean como representación o como símbolo del mundo social, natural o sobrenatural en el que viven. Y es especialmente receptiva a las imágenes de la frontera, del contacto cultural, porque es ahí donde ella misma tiene su punto de partida. La antropología misma, en su mirar hacia otras culturas, ha utilizado la fotografía, el cine, el vídeo, para crear y transmitir imágenes sobre las formas de vida humanas. El cine es un instrumento extremadamente versátil y combina distintos medios de representación creando un modo narrativo complejo. Como medio de comunicación, contribuye a la formación y circulación de representaciones sobre la realidad. La antropología visual, como campo de estudio, reflexiona sobre la relación entre cine y conocimiento antropológico y analiza estas representaciones audiovisuales; documental o ficción, procedan de la mirada "nativa" o de la mirada "inocente" del antropólogo.

En este artículo trataré la relación entre antropología y representación audiovisual a través del análisis del llamado cine o vídeo etnográfico. Presentaré, por una parte, las distintas perspectivas teóricas y metodológicas que se han desarrollado en la producción y análisis de documentales orientados hacia la descripción de la realidad social y cultural. Por otra, y solo en tanto que se relacionan con la primera, expondré problemáticas y

aproximaciones al uso de las técnicas audiovisuales como instrumentos de investigación en antropología.

EL CINE Y EL VIDEO ETNOGRÁFICO COMO GÉNERO DOCUMENTAL

Subtítulos sobre imágenes glaciares: "La esterilidad del suelo y el rigor del clima, donde ninguna otra raza ha podido sobrevivir, dependiendo solamente de la vida animal, su único alimento, vive la gente más feliz del mundo: los valerosos, amables y afortunados esquimales." R. Flaherty, *Nanook of the North*, 1922.

El cine etnográfico más extendido y sobre el cual se ha centrado principalmente el análisis dentro de la antropología visual consiste en producciones con una clara orientación pedagógica o de divulgación sobre las formas de vida de los distintos grupos humanos, realizadas generalmente en colaboración entre productores cinematográficos o de televisión y antropólogos. A través de esta función comunicativa, el cine etnográfico se desarrollará dentro del marco del género documental y encontrará su lugar tanto en la programación televisiva como en las aulas universitarias. A este género documental nos referiremos al hablar de la representación visual de las culturas, y lo analizaremos a través de los distintos modelos que se han utilizado para comunicar la variabilidad cultural, los problemas sociales o la descripción de rituales, mitos y creencias - cómo viven, piensan, sienten y se organizan los seres humanos.

Para nuestro propósito, consideraremos como cine de comunicación etnográfica o cine etnográfico documental aquel que pretende representar una cultura de forma holística, a partir de la descripción de los aspectos relevantes de la vida de un pueblo o grupo social, con la intención explícita de incidir en el campo del conocimiento de las sociedades humanas. Por tanto, este tipo de cine tiene objetivos distintos al cine de investigación y al cine de documentación etnológica puramente descriptivo, ya que su función es comunicar al espectador otros estilos de vida, de modo que éste pueda experimentar -aunque sea de forma vicaria- otras formas de entender las relaciones humanas y la naturaleza (o bien pueda explicarse comportamientos que, desde sus esquemas culturales, le resultarían absurdos).

El problema metodológico que se planteará este tipo de producción cinematográfica será entonces cómo representar filmicamente esta realidad cultural de forma que el espectador llegue a una comprensión de la sociedad representada, a descubrir sus rasgos estructurales o a entender algunas de sus pautas de comportamiento, valores y creencias. A un nivel menos específico, se trata de que la audiencia llegue a una comprensión de formas de vida y modos de pensar que, en principio, están alejados del espectador.

En la tradición de la producción cinematográfica orientada hacia la descripción de pautas culturales convergen dos enfoques: el procedente de la teoría y práctica cinematográfica y el procedente de la antropología social y cultural. El cine documental, desde sus orígenes, ha desarrollado su propia búsqueda teórica y metodológica sobre cómo representar la realidad social, sin que esta búsqueda estuviera necesariamente conectada a los planteamientos de la antropología. Sin embargo, es indudable la existencia de una interrelación y de una misma preocupación por reflejar la vida social en ambos campos. El hecho de que el objeto de representación cinematográfica (las sociedades y las culturas humanas) coincida con el objeto de estudio de la antropología ha suscitado el acercamiento mutuo y también la polémica sobre la convergencia o divergencia de intereses.

Por una parte, el objetivo del cine documental y del reportaje etnográfico para la televisión es comunicar una visión del mundo a través del medio fílmico; generalmente, una cosmovisión distinta a la del realizador y el potencial espectador, de manera que culturas aparentemente lejanas o extrañas resulten comprensibles y coherentes para la audiencia. Por otra parte, el cine etnográfico académico intentará ante todo describir, con exactitud y economía de medios, grupos y actividades desde una perspectiva teórica. El llamado cine etnográfico abarca, por consiguiente, tanto las producciones documentales como las filmaciones cuyo objetivo es la investigación etnográfica y la divulgación científica.

EL CINE Y EL VÍDEO ETNOGRÁFICO COMO PROCESO DE INVESTIGACIÓN

Facultad de Derecho, en una sala de reuniones, sonido directo:

A: "Este vídeo es muy didáctico, en 29 minutos se ve perfectamente, del inicio al final"

B: "Ah, vale, si es de 29 minutos, que es media hora, ya creo que es adecuado"

A: "Y se ve muy bien, diagmos, toda la fase del juicio oral; perfecto".

B: "A mi lo que me preocupa es el vídeo didáctico para primer curso.

Que vean un juicio de principio a fin.

A: "Pues es este".

B: "Pero si se pueden acortar algunas cosas, mejor".

C: "Lo que quieres es mostrar como han de ir las cosas".

B: "Exacto, perfecto".

C:

"Pero las cosas van como van..."

E. Ardévol, *Etnografía d'un aprenentatge*, 1994.

Frente al importante y sostenido desarrollo del cine documental de carácter social, la incorporación del cine etnográfico en la disciplina académica es mucho más irregular y, en sus orígenes, la aplicación del cine a la investigación no tenía ningún propósito comunicativo; simplemente servía para el registro de datos etnográficos que se analizarían más tarde, o como documentación gráfica para los archivos etnológicos. Y esto, además, de forma muy poco extendida, debido en gran parte a las dificultades técnicas y financieras de filmar sobre el terreno y a la opinión de que el cine era un arte que difícilmente podía reflejar el pensamiento científico. Sin embargo, y a pesar de su posición minoritaria, varios antropólogos utilizaron la fotografía y el cine para la investigación, y no sólo como instrumentos de ilustración. Entre estos precursores cabe destacar el trabajo de Margaret Mead y Gregory Bateson. Su intención era incorporar la fotografía y el cine en la investigación antropológica, no "hacer películas". Ya en los años treinta filmaron más de 6.000 metros de película en Bali y Nueva Guinea, aunque no pensaron en publicar su metraje hasta la década de los cincuenta, en la que se editaron algunas de sus filmaciones, como *Trance and Dance in Bali (1952)*, (Jakins, 1988). Su objetivo era registrar comportamientos corporales para su análisis posterior, más que comunicar una realidad social y cultural a una audiencia.

Estas distintas orientaciones dentro del cine etnográfico nos invitan a preguntar: ¿Qué es una película o un vídeo etnográfico? ¿Cómo distinguirlos de otro tipo de producciones? Y también: ¿Cómo utilizar los medios audiovisuales para el análisis de los aspectos sociales y culturales de las organizaciones humanas? ¿Cómo utilizar la cámara de vídeo de una forma antropológica? ¿Cómo realizar un vídeo o una película etnográfica?

Cualquier producto audiovisual puede ser analizado desde una perspectiva antropológica desde el momento en que lo consideramos como un producto y un proceso cultural. Ahora bien, una filmación no es por sí misma una descripción etnográfica; un plató de televisión no se asemeja a un tribunal de justicia. Las estrategias de filmación de un acontecimiento real y de un culebrón televisivo no tienen nada que ver. Pero, ante la pantalla, no podemos distinguir fácilmente un comportamiento actuado de un comportamiento "natural". La imagen, por sí misma, no nos dice si lo que vemos es realidad o ficción. Por esta razón, las distintas convenciones de género nos sitúan en uno u otro plano de interpretación. Los géneros cinematográficos y televisivos responden a convenciones. Convenciones que se modifican continuamente y, a partir de las cuales, los realizadores crean nuevos patrones que llevan a nuevos géneros; no hay esquemas fijos. Ésta es una de las razones por la cual teóricos del cine

etnográfico como Jay Ruby han buscado una definición de cine etnográfico y han intentado establecer las convenciones necesarias para crear un nuevo género dentro del cine documental que pudiera etiquetarse como propiamente "etnográfico" (Ruby, 1975) y que mantuviera cierta correspondencia con la etnografía escrita.

Podemos pensar que realizar una película o un vídeo etnográfico es producir un documental que esté informado antropológicamente; es decir, que esté asesorado por un antropólogo o una antropóloga, que se base en su trabajo de campo o que el contenido haga referencia explícita a conceptos teóricos procedentes de nuestra disciplina. Se trata, en estos casos, de incorporar una explicación teórica a un conjunto de imágenes, de forma que éstas ilustren las tesis expuestas en el guión narrativo. Aquí, la obtención de las imágenes suele estar desligada del propio proceso de investigación. Es una exposición audiovisual de sus resultados. Puede que este tipo de reportajes y documentales estén bien realizados y respondan a una perspectiva antropológica o sociológica, pero son posteriores a una investigación concreta y, quiero insistir en ello, las imágenes no se fraguaron en el contexto de un trabajo de campo. Acompañan, muestran o ilustran un texto narrativo, pero no son el producto, ni forman parte genuina de un proceso de investigación. Claudine de France se ha referido a este tipo de producciones como documentales de exposición, a diferencia de las filmaciones de exploración, elaborados en un contexto explícito de investigación etnográfica (de France, 1989).

En definitiva, es nuestra mirada sobre el producto que convierte una imagen audiovisual -cinematográfica o videográfica- en un documento válido para la investigación antropológica. Y es el proceso que hay detrás del producto lo que distingue un trabajo etnográfico. De lo contrario, nos encontraríamos con que cualquier vídeo o documental que mostrara la forma de vida de un grupo social, un proceso artesano o un ritual popular, ya podría calificarse como etnográfico por sí mismo, porque trata sobre aspectos que interesan a los antropólogos. La temática del producto audiovisual se confundiría entonces con la orientación antropológica y con la metodología etnográfica. Al centrarse en las características que debe tener el producto para considerarse dentro de un género (o subgénero), se ha menospreciado la importancia del proceso de producción. Si atendiéramos al proceso, en vez de al producto, quizás podríamos señalar con mayor precisión los requisitos necesarios para considerar una producción como etnográfica.

Podemos decir entonces que el cine o el vídeo etnográficos no pueden definirse tan sólo como un género cinematográfico, o a partir de los rasgos que caracterizan un producto audiovisual, sino como una forma de operar sobre una gran variedad de formatos. Lo que caracteriza una película como etnográfica no se encuentra ni en el contenido ni en la forma del film, sino que se define por el proceso de elaboración, por el contexto de filmación y de exhibición, y por el tratamiento que reciben las imágenes como objeto de estudio. Y esto es lo que nos interesa distinguir aquí. El cine o el vídeo etnográfico, tal y como lo vamos entendiendo, no es un producto que podamos interpretar por sí mismo, sino una forma de trabajar con y sobre un material

audiovisual. El vídeo como técnica de investigación etnográfica, nos remite siempre al proceso por el cual se han obtenido las imágenes, al contexto de filmación, edición y exhibición de un film. La utilidad etnográfica de un vídeo dependerá del análisis del investigador y del proceso que rodea la construcción, organización y tratamiento de la información a través de la imagen.

Resumiendo, cualquier tipo de material audiovisual que consideremos útil para nuestros propósitos y sea examinado a partir de una metodología de trabajo explícita puede ser considerado como *documento etnográfico* -ya sea una película de ficción, un documental o metraje sin editar; y ya sea realizado por un amateur, un profesional del medio o un antropólogo. Y denominaremos *documental etnográfico* al producto dirigido hacia la comunicación o la exposición de resultados. Sin embargo, como *etnografía fílmica* entenderemos el material audiovisual generado a partir de una investigación antropológica y, generalmente, producido directamente por el investigador durante su trabajo de campo. De esta manera, la filmación forma parte del proceso de descubrimiento del etnógrafo, contribuye a su captación de regularidades, a su formulación de hipótesis y a la propia sistematización de sus resultados. En otras palabras, la etnografía fílmica está integrada y definida por el propio marco de la investigación antropológica (Ardévol, 1996:80-81).

El desarrollo del cine etnográfico ha estado marcado por esta doble orientación: investigación y comunicación. De la tensión entre estos dos polos, surgirán tres procesos distintos de búsqueda: Un estilo de filmación que responda al marco de la investigación, un modo de representación que responda a la necesidad de expresión del conocimiento antropológico y un modelo de colaboración que se ajuste ética y políticamente a la finalidad del producto. Las tres líneas no son independientes. A continuación examinaremos las distintas formas que ha tomado esta triple búsqueda en la producción y análisis del documental etnográfico.

MODOS DE REPRESENTACIÓN EN EL CINE ETNOGRÁFICO

El marco desde el que se ha abordado el problema de la representación de las culturas en antropología visual ha estado conectado directamente con la producción y teoría cinematográfica. La relación entre imagen y realidad social está mediada por la forma que toma el producto cinematográfico o modo de representación. El modo de representación es el producto del estilo de filmación, el modelo de colaboración y la técnica de montaje. Depende, además, de los presupuestos implícitos del productor y de las convenciones que establezca con el receptor sobre la relación entre el representante y lo representado.

El estilo de filmación hace referencia al movimiento de la cámara, a su utilización. Dónde se coloca la cámara, su movimiento, la duración de las

secuencias, los tipos de planos, ángulo y enfoque, la iluminación, etc. Por ejemplo, para Heider, el estilo de filmación etnográfica supone filmar acontecimientos completos y no alterar el orden espacio-temporal de las secuencias (Heider, 1976). Las propiedades selectivas de la cámara -la imposibilidad de registrarlo "todo"- se ha relacionado con la mirada del realizador. El tipo de planos, situación y movimiento de la cámara guían la mirada del espectador hacia lo que el realizador quiere que vea y cómo quiere que lo vea. Una cámara situada a distancia de la acción, por ejemplo un juicio oral, y en una posición elevada respecto a la horizontal de los ojos ofrecerá al espectador una visión omnisciente de la situación, mientras que una cámara situada en el lugar de la acción -por ejemplo, a nivel del banquillo de los acusados- dará una visión mucho más implicada y subjetiva. La filmación de la realidad social "tal como es" nunca es un registro completo, mecánico e imparcial. Siempre hay que tener en cuenta la intencionalidad del realizador y las restricciones del medio de representación. Filmar un juicio oral en vivo, "tal y como sucede en la realidad", no supone que el material obtenido sea un registro fiel de lo que ocurrió en realidad. Tampoco la observación directa es equiparable a la observación diferida.

El modelo de colaboración se define por el tipo de relación que se establece durante la filmación entre los sujetos detrás y delante de la cámara, aunque también puede alcanzar a las fases posteriores de edición y exhibición del film. Tim Asch fue uno de los primeros realizadores en señalar la importancia de la relación entre antropólogo y cineasta para establecer un criterio negociado (Asch, 1995). Según este modelo de colaboración, el cineasta formado en antropología se pone en contacto con profesionales que estén realizando un trabajo de campo en profundidad en una zona o comunidad local. El realizador trabaja a partir del enfoque de la investigación y el conocimiento del trabajador de campo sobre los aspectos culturales que estudia. El resultado es un producto cinematográfico y una etnografía escrita, ambos complementarios, como el trabajo desarrollado por Asch y Chagnon entre los yanomami. Siguiendo este modelo de colaboración se pueden ver distintas producciones. Por ejemplo, en la serie de la BBC *Disappearing World*, la narración gira en torno a los antropólogos que están realizando trabajo de campo, mientras que en *Millenium* es el propio antropólogo el que actúa como elemento conductor del programa (Singer, Seidenberg, 1992). Jean Rouch propondrá ampliar el modelo hasta alcanzar también a los propios actores, de forma que la negociación implica a las personas que hasta entonces solo habían estado delante de la cámara (Rouch, 1975). Algunas tendencias en antropología visual también propondrán que sea el propio sujeto el que tome la cámara, como garante de una participación total en el proyecto audiovisual y como una forma de autorepresentación. Esta tendencia se desarrollará especialmente en el campo de la antropología aplicada, pero también en la antropología más vanguardista y reivindicativa. El modelo de colaboración tiene tanta importancia en la configuración del modo de representación como en la discusión teórica e ideológica en antropología visual.

Finalmente, las técnicas de montaje son decisivas para la forma final del producto audiovisual, configuran la estructura narrativa. Las decisiones que se toman respecto al montaje dependen también de los presupuestos sobre la

imagen y de la dirección teórica. Respetar o no la secuencialidad original, instertar o no imágenes de relleno, música, subtítulos, doblaje, titulación, créditos, no son cuestiones puramente estéticas o informativas, sino que responden a decisiones ancladas en la teoría antropológica.

Vamos a examinar a continuación el desarrollo de distintos modelos de representación dentro del cine etnográfico documental. No nos interesa tanto la historia del cine etnográfico, sino presentar sus tendencias más significativas. Para la clasificación de las siete tendencias en el cine etnográfico que expondré a continuación me he basado en el esquema antes propuesto sobre modos de representación, elaborado, a su vez, teniendo en cuenta el marco general del cine, el desarrollo del concepto de modo de representación en el cine documental y la clasificación del cine etnográfico.

El telón de fondo es la discusión sobre la relación entre cine y realidad. Este dilema es abordado por Metz a partir de Rossellini y Eisenstein, al distinguir una orientación reproductiva, que recurre a la fidelidad mimética y a la evidencia de la fotografía como prueba; y una orientación productiva, caracterizada por una manipulación creativa de las imágenes. En el primer caso, la cámara es un dispositivo neutro, capaz de restituir con objetividad y sin mediaciones el mundo representado. En el segundo caso, la cámara ofrece un producto transformado, que impone su propia visión del mundo (Casetti, di Chio, 1990:123).

El cine documental, a diferencia del género de ficción, pretende dar información sobre el mundo en que vivimos a partir de imágenes tomadas de la propia realidad, no hay actores en el sentido teatral del término. En el documental social o etnográfico, el juez que vemos en pantalla, es juez "en la vida real" y la sentencia que dicte tendrá repercusiones reales sobre el procesado. Y esto, independientemente de la actitud del realizador ante el juicio, de cómo mueva la cámara y de lo que piense que la cámara está haciendo -si la utiliza desde una orientación reproductiva o productiva. El cine de ficción puede imitar o simular el documental, puede incluso trabajar a partir de esta misma premisa básica del cine documental, pero el cine documental siempre tendrá que responder sobre el origen de sus imágenes.

Para Bill Nichols, el género documental remite a la realidad cotidiana y emite un discurso sobre el mundo histórico, por lo tanto, contribuye a la formación de nuestra realidad social con mayor peso que el cine de ficción. Ahora bien, dentro del cine documental, hay distintas formas de aproximarse a esta realidad. Bill Nichols propone una clasificación del cine documental en cuatro modos de producción -que define como la combinación entre estilo de filmación y práctica material-: a) Modo exposicional; el documental clásico o ilustración de un argumento con imágenes. b) Modo observacional; filmar la realidad tal como es. c) Modo interactivo; mostrar la relación entre el sujeto filmado y el realizador. d) Modo reflexivo; hacer consciente al espectador del propio medio de representación (Nichols, 1991: 32-75).

Desde la antropología visual, Peter I. Crawford propone la clasificación del cine etnográfico en tres modos de representación, en función de la actitud del

realizador : a) Modo perspicuo -o "mosca en la pared"- en el que el cineasta se mantiene distanciado de los hechos que registra su cámara y procura pasar desapercibido para los actores. b) Modo experiencial -o "mosca en la sopa"- donde el cineasta y su cámara "viven" los acontecimientos en los que participan junto a los demás sujetos. c) Modo evocativo -o "mosca en el yo"- cuando el realizador reflexiona sobre su relación con la cámara y con sus sujetos representados (Crawford, 1992).

Desde mi perspectiva, prefiero hablar de modelos de representación al tratar las distintas corrientes históricas en cine etnográfico y la forma en que se combinan los distintos elementos para configurar el modo de representación en un producto cinematográfico -estilo de filmación, modelo de colaboración y técnica de montaje-. Así, he procurado respetar el nombre de los movimientos originales -como *observational cinema*, *cinéma vérité*, *direct cinema*, *reflexive cinema* y *participatory cinema*- cuando éstos se han definido claramente y han tenido sus propios inspiradores y detractores, estableciendo tan sólo dos etiquetas más -cine explicativo y cine evocativo-deconstruccionista- cuando la tendencia responde más bien a una aglomeración de estilos con elementos comunes que a un movimiento histórico concreto. He expuesto ya parte de este esquema en otra parte (Ardévol, 1995b y Ardévol, 1996).

Cine explicativo

Voice over sobre una panorámica de Bali: "Bali ha vivido de la cosecha del arroz desde hace más de mil años. En toda la isla los campesinos han compartido el agua de lluvia, de los ríos y de los lagos a través de una intrincada red de canales hidráulicos y sistemas de irrigación. Esta cooperación les ha permitido obtener varias cosechas al año, sin pesticidas ni fertilizantes. (...) En la mayoría de los países, el regadío está dirigido por el Estado, pero en Bali está organizado por una red de Templos del Agua; en otras palabras, para los balineses el regadío es un asunto religioso". S. Lansing, *The Goodness and the Computer*, 1989.

Sigue el modelo del cine explicativo aquel tipo de producciones que se encuadran en el modo de producción señalado por Nichols como expositivo. El elemento común que caracteriza este modelo es la ilustración del texto por la imagen, de forma que el montaje de las secuencias responde al hilo argumental. La narración verbal nos proporciona la clave para la interpretación correcta de las imágenes. Un ejemplo sería el documental de corte naturalista, en el que interesa la descripción verbal detallada de la forma de vida de un pueblo, a partir de categorías como sus artes de subsistencia, rituales, leyes, etc. Las imágenes apoyan la descripción e ilustran las tesis defendidas por el autor. La estructura narrativa de la película depende del desarrollo conceptual, no del acontecimiento registrado.

El modo explicativo se dirige directamente al espectador, generalmente con una voz en off narrativa o con la presencia en cámara de un presentador/comentador que puede ser el propio antropólogo. Este modo de representación se corresponde en gran medida con las primeras etapas del cine documental, cuando la tecnología no permitía todavía la sincronización del sonido. Grierson lo utilizó ampliamente como una forma de despertar la conciencia crítica del público, como una alternativa para proporcionar al espectador información sobre el mundo, didáctica, poética y socialmente comprometida a la vez, frente al cine-entretenimiento, alimentador de ilusiones.

Este sigue siendo un modelo aceptado actualmente y encontramos sus convenciones en la mayor parte de documentales que podemos ver en televisión. Incluso cuando la voz narradora ha sido substituida por entrevistas o alternada con la voz directa de los sujetos representados. Un ejemplo es el documental *The Three worlds of Bali* de Stephen Lansing, realizado en 1988 para una cadena de televisión. La estructura de la película combina la narración en voice over con entrevistas directas para construir un texto altamente complejo sobre la relación entre economía, religión y organización social. Lansing analiza, a partir de un extenso y riguroso trabajo de campo, dos modos de producción agrícola; uno tradicional, basado en la cooperación y controlado por el sistema religioso, y otro basado en la economía de mercado y propiciado por el sistema político del país y el Banco Mundial.

En el film vemos como el intento de desarrollar la agricultura por métodos modernos sin tener en cuenta la organización social y sin conocer las anteriores técnicas lleva al fracaso. La introducción de modernos sistemas de cultivo, no solo destruye el modo de subsistencia tradicional y su organización social, sino que supone a largo plazo una catástrofe ecológica con repercusiones graves sobre el problema que pretendían solucionar: satisfacer las necesidades alimentarias de la población y producir para la exportación. En una segunda película *The Goddess and the Computer* (1989), demuestra que el aumento de la producción y las nuevas tecnologías no son incompatibles con las antiguas tradiciones y presenta una solución viable al problema.

El modelo explicativo no está agotado y permite que se pueda abordar un tema dentro de un marco de referencia establecido por el autor, sea este convencional o crítico. En todo caso, lo que caracteriza este modelo es la autoridad del narrador. Las palabras de los entrevistados -si los hay- sirven para apoyar a o polemizar con la posición del autor. La matriz de este tipo de documentales es la delicada elaboración de un guión previo, elaborado con una base argumental lógica, con una intención clara de llegar al público y de motivarlo hacia una toma de opinión. De este modo, la edición puede romper la continuidad espacio-temporal y presentar acontecimientos y personajes fuera de su contexto, así como romper la unidad entre imagen y sonido o introducir una música que realce o dramatice la acción. El espectador es guiado, o bien en el planteamiento de un problema y su posible solución, o bien en la interpretación de unos acontecimientos, con la esperanza de que se le va a proporcionar un mayor conocimiento sobre el mundo en el cual vivimos.

El modelo de representación explicativo será cuestionado a partir de los años sesenta y desde distintos frentes. Desde la búsqueda de una etnografía fílmica, se le criticará la ruptura de la continuidad espacio-temporal, la manipulación en el montaje y el fuerte sesgo interpretativo sobre las imágenes. Desde una tendencia crítica y reflexiva, se cuestionará la autoridad de la voz narradora, la ausencia de la voz de los propios participantes en la historia y la mirada distanciada de la cámara. Estas críticas teóricas, éticas y políticas, junto con el desarrollo tecnológico posterior, serán el motor de nuevas tendencias en la producción del cine etnográfico.

Direct cinema, observational cinema y cinema verité

Voice over sobre negro: "Trae la cámara que va a empezar..."

subtítulos sobre plano largo del poblado yanomami (movimientos de instalación de la cámara): "A continuación van a ver y a oír el registro original, sin editar, de esta pelea que parece caótica y confusa, igual que los trabajadores de campo la observaron en su segundo día de llegar a la aldea." T. Asch y N. Chagnon, *The Ax Fight*, 1975.

Durante los años sesenta y setenta se definen tres estilos de filmación importantes para el desarrollo del cine documental etnográfico: *direct cinema*, *observational cinema* y *cinéma verité*. Estos tres modelos pretenden filmar la vida social en su espontaneidad, tal y como se presenta al observador. El desarrollo tecnológico permite por fin realizar el sueño del realizador soviético Dziga Vertov: una cámara pequeña y móvil que permita coger la vida por sorpresa y filmar sin guión previo, a partir de la observación directa (Vertov, 1973).

El *direct cinema* y el *observational cinema* adoptan como lema y metáfora del realizador el ser "como una mosca en la pared" durante la filmación, de modo que la cámara pase casi desapercibida y la gente no actúe directamente para ella, sino que se comporte como lo hace normalmente. La diferencia está en que el *direct cinema* toma una posición próxima al sujeto filmado, moviéndose muy cerca de él, mientras que el *observational cinema* adopta una posición estratégica distante, de forma que la cámara pueda captar el máximo de la interacción posible desde un puesto fijo. Aparte de la diferencia entre cámara móvil y cámara fija, distanciada o participativa, el estilo de edición también es distinto, en tanto que el cine directo permite más libertad en la edición de las tomas.

El cine observacional, heredero de la tradición de la observación naturalista, propone una edición basada en la continuidad espacio-temporal del acontecimiento filmado y no permite el montaje -largas secuencias y planos largos o medios, no admite cortes de relleno ni excesivos primeros planos descontextualizados (Young, 1975).

El *cinéma verité*, por el contrario, propone entender la cámara como un *catalizador* del acontecimiento que filma. La cámara provoca la acción de los

sujetos e interactúa con ellos durante la filmación. Esto es lo que intenta hacer Jean Rouch, por ejemplo, en *Chronique d'un été* (1961) con sus nativos parisienses, o en *Jaguar* (1967), la aventura migratoria de un grupo de campesinos africanos y su vida en la gran ciudad de Agra. Jean Rouch combina la concepción de Vertov de una *cámara viviente* y personalizada -la cámara-ojo (*kino-oki*)- con la metodología participativa de Flaherty. Jean Rouch no pretende captar la realidad tal como es, sino provocarla para conseguir otro tipo de realidad, la realidad cinematográfica: la verdad de la ficción.

Rouch propicia que los sujetos actúen su propia vida ante la cámara y que colaboren en el proceso de filmación, siguiendo el modelo de Flaherty en el rodaje de *Nannok* (1922), de forma que el argumento vaya tomando forma durante el propio proceso de producción de la película. Flaherty sería el pionero en la introducción de sugerencias procedentes de los propios nativos; en este caso, de una zona concreta del ártico, los inuit, con los que colaboraría para la realización de esta película mostrándoles las escenas grabadas y decidiendo conjuntamente la filmación de las siguientes.

Cine participativo

Los Angeles, primer plano del banco de una iglesia hebreo-pentecostal afroamericana, sonido directo: "Bien, ahora quiero que Simón y Eli... quiero que levantéis las manos como todo el mundo, que hagáis igual que todos. Eli, Simon, quiero que gritéis fuerte, como todos lo hacen, quiero que digáis ¡Aleluya!". Simon Schorno, Elisenda Ardévol, Comunitas Experience (1991).

A finales de los años setenta y durante los ochenta, destacarán dos nuevas orientaciones en la metodología de producción del cine documental etnográfico: la corriente participativa y la corriente reflexiva. La primera propone la intervención del sujeto filmado en la composición de la imagen que se construye sobre su propia forma de vida, así como replantear los objetivos de la filmación etnográfica. La segunda apunta hacia el medio cinematográfico como modo de representación de la realidad.

MacDougall, impulsor del *participatory cinema*, apuntará su crítica hacia la pretendida invisibilidad de la cámara del cine observacional y hacia la supuesta transparencia de las imágenes fílmicas. Cuestionará también la autoridad del realizador sobre los sujetos-actores y la imposición de la voz narrativa en la interpretación del comportamiento registrado. En su primera etapa, MacDougall se aleja del cine explicativo:

"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. (...) Hasta el grado en que los elementos de una cultura no pueden ser descritos en términos de otra, el cine etnográfico puede desarrollar formas de llevar la experiencia del espectador hacia la experiencia social de sus sujetos" (MacDougall, 1975:110-120).

Más tarde, planteará el cine etnográfico como un *encuentro cultural*, de forma que una película no es nunca sobre otra cultura, sino sobre la relación intercultural y sobre el entrecruzamiento de miradas: la del realizador, la del sujeto filmado y la del espectador. Las imágenes siempre escapan al control del realizador; una película etnográfica es el resultado de una superposición de estructuras: la estructura que impone el realizador al film y la estructura del acontecimiento registrado.

Su propuesta se dirige hacia la co-autoría de las películas etnográficas y hacia la aceptación por parte del realizador de las aportaciones de los sujetos filmados, cediendo éste parte del control de la producción. La película pertenece, ante todo, a las personas filmadas y debe recoger sus necesidades y expectativas. Por ejemplo, en la producción de *Familiar Places* (1980), el realizador y el antropólogo se adaptan a un grupo de nativos australianos que parten a la búsqueda de los territorios que pertenecieron a sus antepasados, tanto para reconstruir su memoria colectiva como para reivindicar su derecho ancestral sobre ellos. La película tiene unos objetivos científicos para el antropólogo, pero también unos objetivos políticos y culturalmente significativos para los nativos (MacDougall, 1992).

En el cine participativo, el cineasta se adapta y aprende del contexto; y, en este sentido, su trabajo es muy distinto al de un director de cine. En el género de ficción, son los actores los que se adaptan a la cámara y la puesta en escena está organizada de tal forma que facilite el trabajo de la cámara y el efecto dramático que el cineasta quiere lograr en la escena. El cineasta participativo se adapta al medio; no dirige la puesta en escena, filma "naturalmente". Filmar "lo que sucede" no quiere decir registrar el acontecimiento "tal y como es" o pretender que las imágenes nos muestran el acontecimiento mismo "tal y como ocurrió". La filmación participativa refleja la interacción de los actores con la cámara y entre ellos, incluido el realizador.

Cine reflexivo, autoreflexivo y autobiográfico

Plano medio de un montañés de Nueva Guinea, sonido directo con subtítulos:
"Yo era un niño, apenas separado del pecho de mi madre. Estaba con mi padre el primer día que ví al hombre blanco. Estaba tan asustado que no pude ni mirarlo y eché a llorar. Nunca habíamos visto una cosa así, venían de la tierra? del cielo? del agua? (...) Esto era lo que la gente decía: No pertenecen al mundo de los vivos... deben ser nuestros antepasados que regresan del otro mundo". Connolly y Anderson, *First Contact*, 1983.

La reflexividad en el cine etnográfico tomará distintas orientaciones, pero se trata principalmente, de reflejar el proceso de producción en el producto. Esta corriente dará importancia a la subjetividad por encima del intento de una descripción neutral y pretendidamente objetiva. Esta orientación valora, por tanto, la autobiografía, la experiencia personal y la autoreflexividad; así como la explicitación de la metodología y de la posición teórica, ética y política del autor. Potencia también la revelación al espectador de las tramoyas utilizadas en la creación de la ilusión cinematográfica (Ruby, 1980). Reflexividad supone

pensar sobre el pensar, filmar sobre el filmar, mirar cómo miramos. En el cine etnográfico supone también investigar sobre el propio proceso de investigación, filmar la reacción del público frente a las películas, hacer etnografía sobre la propia etnografía:

"Reflexividad también significa examinar la antropología misma. La antropología, como una rama de la ciencia, requiere ser explícita sobre sus métodos. La ciencia es reflexiva desde el momento en que sus resultados vuelven sobre el sistema en el cual se han explicado, mostrando claramente los métodos por los que se han conseguido y relacionado.(...) Por ello, el examen público de la respuesta del antropólogo a la situación de campo, la inclusión de su metodología y la participación en la construcción del informe final es reflexividad en antropología. El examen de la forma en que se presentan los datos etnográficos también es un acto reflexivo; crear una etnografía de la antropología.(...) El antropólogo y el sujeto de estudio construyen conjuntamente una interpretación de una representación cultural; una comprensión que no puede surgir naturalmente" (Ruby, Meyerhoff, 1982:17-20).

El *cine reflexivo* defendido por Jay Ruby propondrá que el antropólogo o el realizador introduzcan en el film información sobre el propio proceso de producción y que sean explícitos sobre la metodología empleada. El proceso forma parte del producto y está explícitamente incorporado en él. La reflexividad en el estilo cinematográfico incluirá también la autobiografía y dará un papel cada vez más importante a la expresión de los sujetos en cámara sobre sus propias actividades y sentimientos -*cine autoreflexivo*. Interesa la propia experiencia y como ésta es narrada y organizada por el propio actor.

Cine evocativo y deconstruccionista

Voice over sobre imágenes de personas y actividades en un poblado senegalés: "Tan solo han bastado veinte años para hacer que dos billones de personas se definan a sí mismas como subdesarrolladas. No intento hablar sobre, tan solo hablar al lado de. (...) Una película sobre qué? me preguntan mis amigos. Una película sobre Senegal, pero qué de Senegal?" (...) La creatividad y la objetividad parecen estar en conflicto. El observador ansioso recoge muestras y no tiene tiempo de reflexionar sobre el medio que utiliza. Tan solo han bastado veinte años para hacer que dos billones de personas se definan a sí mismas como subdesarrolladas. Lo que yo veo es la vida mirándome." T. Minh.ha, *Reassemblage*, 1982.

El *cine evocativo* y la tendencia deconstruccionista surgen a mediados de los ochenta y principios de los noventa como propuesta de ruptura con los modos de representación que pretenden ofrecer una comprensión de otras realidades culturales a partir de un conocimiento objetivo (Crawford, 1992). Mientras la tendencia evocativa utiliza el montaje de las imágenes para expresar la visión del artista, la corriente deconstruccionista subvierte los estilos narrativos.

El cine evocativo no da claves de interpretación que se sitúen fuera de las imágenes y su organización; el cine deconstruccionista borra los géneros cinematográficos, la diferencia entre el cine documental y el cine de ficción. Para ambas tendencias, el medio cinematográfico crea su propio referente, que no se encuentra en la realidad externa, sino en la subjetividad del productor y del espectador; en la creación compartida de significados.

Dentro de esta corriente, Trinh T. Minh ha conducirá al cine etnográfico hacia la crítica cultural y hacia la crítica al propio modo de representación del género documental entendido como el registro de lo real y opuesto al cine de ficción. Esta tendencia puede denominarse como *cine deconstructivo*, puesto que su objetivo es la crítica a los modelos de representación a partir de su deconstrucción en el sentido que le dio Derrida (!989). Sus producciones, como por ejemplo *Reassemblage* (1987), apuntarán hacia la disolución de las fronteras entre géneros cinematográficos y hacia la comprensión de conceptos como realidad y verdad como construcciones simbólicas cuyo objetivo es, en última instancia, imponer un significado unívoco sobre las realidades culturales, permitiendo así, legitimar un determinado discurso ideológico (Chen, Minh ha, 1992).

La crítica de T. Minh ha al cine observacional más estricto puede resumirse en que la no inferencia como garantía de autenticidad esconde el significado construido del realizador bajo la apariencia de un significado naturalmente dado. La prohibición de utilizar recursos cinematográficos como el montaje, los planos cortos y la alteración espacio-temporal para evitar la falsificación, la deformación o la distorsión de la realidad parte del supuesto de que la vida es un proceso continuo, sin rupturas, fisuras ni saltos; es caer en la ilusión de continuidad y de que el mundo social tiene un significado coherente e inalterable.

Los recursos cinematográficos son excluidos del cine observacional con pretensiones científicas por alterar los hechos y son condenados como manipulación, aún que se reconozca que el mismo proceso de filmar es una cuestión de manipulación selectiva -creativa o no. Se ha de entender que el documental es un modo de representación con su estética propia, que utiliza una serie de recursos narrativos y cinematográficos, y que responde a una serie de expectativas de la audiencia. Intentar ser tan invisible como sea posible en el proceso de producción de una película promueve una subjetividad empática a expensas de una posición crítica, incluso cuando la intención es mostrar y condenar la opresión. (Minh ha 1993).

La corriente deconstruccionista cuestiona al *cinéma vérité* el intento de compaginar la observación impersonal con la participación personal, salvando y resolviendo todos los problemas que esto plantea con el garante de la presencia del autor y su honestidad al mostrar "lo que él vio y como lo vio". Critica al cine participativo el desprecio por mostrar las convenciones de objetividad y el dejarse llevar por un naturalismo romántico, reflejado en el tipo de preguntas que se formula; como por ejemplo: ¿Cómo podemos capturar las estructuras internas? ¿cómo podemos verlos como ellos se ven? y en la solución feliz, pero ingenua, de que los sujetos representados hablen por sí mismos y que sean ellos quienes impriman en el celuloide sus estructuras culturales.

La reflexividad es insuficiente cuando solamente sirve para refinar y avanzar en la acumulación de conocimiento; cuando no plantea, al mismo tiempo, el análisis de las formas establecidas de lo social que definen los límites de la misma subjetividad.

Esta crítica a la representación en cine documental desde la llamada orientación deconstruccionista y desde la corriente posmoderna es paralela a la crítica cultural realizada en otros campos de las ciencias sociales y hará explotar las barreras artificiales entre géneros cinematográficos, dispersando los estilos de filmación dentro del cine etnográfico documental.

Además, supondrá, por una parte, un interés creciente por los estudios sobre la recepción de este tipo de películas; y, por otra, la valoración de la producción autóctona de películas y documentales como la única forma válida de representación -la autorepresentación-, y como vía de contestación y de reivindicación política de los grupos sociales que han sido etiquetados como minoritarios, marginales o subdesarrollados -situados en posición de inferioridad por las miradas androcéntricas y etnocéntricas del poder.

En la reflexión sobre cine etnográfico a principios de los noventa es notoria la influencia de la crítica cultural y del análisis retórico de la producción cinematográfica, ya sea realizada por antropólogos, cineastas o críticos literarios. El cine etnográfico como género documental que habla de "otros pueblos" producido por y para Occidente está siendo severamente cuestionado. Remite a favor del cine y del vídeo autorepresentativo, siendo así que, en estos momentos, puede hablarse de crisis en el modelo representacional del cine etnográfico.

El objetivo de representar otra realidad cultural ante una audiencia general cede ante modelos más participativos, donde son los propios agentes culturales los que toman la cámara y utilizan los medios tecnológicos por sí mismos para representar sus intereses y su propia visión del mundo.

El análisis de estas representaciones visuales de la diversidad cultural es una vertiente importante dentro de la antropología visual. El poder del cine en la construcción de nuestra mirada sobre las sociedades humanas no puede ser pasado por alto y menos, cuando pretende presentar "imágenes objetivas" de la llamada realidad social y de lo que entendemos como diferencias culturales o "miradas interiores" de las propias gentes representadas.

La fascinación por "lo exótico" en el ámbito europeo colonial y postcolonial ha producido una gran cantidad de literatura, documentales y películas de ficción sobre gentes de mentalidad, organización social y económica muy distintas a la tradición occidental. La imagen del hombre "primitivo" frente al "civilizado" sigue plenamente vigente en la sociedad contemporánea, dividida ahora en "occidentales" y "no occidentales". La importancia de este fenómeno social no ha sido abordado sino hasta muy recientemente por la antropología.

La mirada exótica se ha asociado con la objetivización del otro; se ha reducido a una polarización entre el "nosotros", como pueblos colonialistas y desarrollados tecnológicamente y los "otros" como pueblos marginales, dominados y subdesarrollados. Sin embargo, es sugerente la reflexión que, desde una orientación posmoderna, realiza James Clifford sobre la desgeografización de la mirada hacia el otro. Este autor plantea, a partir de la vinculación del surrealismo francés y la vanguardia artística al movimiento

etnográfico en el París de entreguerras, la conservación de esta mirada como actitud metodológica (Clifford, 1988:117-150).

Es en este sentido que pienso que el giro postmoderno puede ser revitalizador para el cine etnográfico. Sin embargo, el peligro que intuyo es el de la parálisis intelectual. Centrados en los aspectos retóricos y de representación y en la oposición a un modelo científico positivista, olvidamos el desarrollo de un estilo narrativo propio, es decir, un modo de representación adecuado a los problemas que nos planteamos como investigadores.

APROXIMACIONES AL CINE ETNOGRÁFICO

Las aproximaciones al estudio de la fotografía, el cine y el vídeo en relación con la antropología pueden clasificarse a grandes rasgos a partir de tres orientaciones. La primera considera los medios de comunicación audiovisuales como instrumentos metodológicos de la etnografía de forma que el cine o el vídeo se utilizan a partir de teorías antropológicas para estudiar los fenómenos sociales y culturales. La importancia del cine es metodológica y hay que investigar la forma en que este medio puede adaptarse a la intención y a los objetivos de la antropología. Desde esta perspectiva, el antropólogo puede utilizar la cámara con un doble objetivo: como instrumento de investigación o como medio de comunicación de sus resultados.

En este caso, el objetivo de la filmación puede variar en función de las distintas orientaciones teóricas, pero el objeto y el sujeto de la representación audiovisual no son coincidentes. El sujeto representado es tal o cual beréber, que existe en la realidad y que podemos ir a consultar -o conocer a personas que lo conocieron directamente-, pero el objeto representado es la cultura beréber -siguiendo el ejemplo de Geertz. Por tanto, el objeto de la antropología y del cine etnográfico de investigación es una construcción teórica.

Siguiendo al mismo autor: "las descripciones de la cultura de beréberes, judíos o franceses deben encararse ateniendo a los valores que imaginamos que beréberes, judíos o franceses asignan a las cosas (...). Lo que no significa es que tales descripciones sean ellas mismas beréberes, judías o francesas, es decir, parte de la realidad que están describiendo; son antropológicas pues son parte de un sistema de desarrollo de análisis científico (...). Normalmente no es necesario señalar con tanto cuidado que el objeto de estudio es una cosa y que el estudio de ese objeto es otra" (Geertz, 1987:28). Lo que no queda suficientemente claro aquí es que incluso el objeto de estudio -"la cultura los beréberes"- ya es un objeto teóricamente elaborado.

Como medio de comunicación del conocimiento antropológico, el metraje elaborado para la investigación pasa a formar parte de un producto narrativo. Desde la antropología, el análisis se orienta hacia las propuestas explicativas o interpretativas del film; por ejemplo, la teoría sobre simbolismo implícita en la

narración y presentación de las imágenes de un ritual o las hipótesis desarrolladas sobre procesos de enculturación en la infancia que están incorporadas en la exposición final de resultados.

Pero, desde la antropología visual nos interesará, por una parte, la relación entre la metodología de filmación y la actitud teórica; realizar un análisis del modo de representación -examinarlo como documento, como documental y como etnografía fílmica. Por otra, nos interesará cómo este producto es elaborado por el receptor, cómo se sitúa ante la pantalla, cómo se relaciona con el texto.

La segunda aproximación se centra en los medios audiovisuales como objeto de estudio de la antropología y su interés se focaliza en el desarrollo de teorías que expliquen la fotografía, el cine o el vídeo como productos sociales y culturales; la forma en que se utilizan en la vida cotidiana, las diferencias culturales en la construcción y tratamiento de imágenes. Esta orientación teórica ve en el cine una forma más de simbolización humana y, por tanto, sujeta a teorías generales sobre la cultura. Se dirige también hacia el estudio de las autorepresentaciones en cine o en vídeo para el exterior o para el propio consumo, el impacto de los medios de comunicación en comunidades aisladas y la forma en que distintos grupos culturales utilizan las tecnologías de la imagen.

Como documento etnográfico interesará el contenido del film; por ejemplo, el desarrollo de un ritual, el relato de un mito, las relaciones de poder en una comunidad local o la interacción entre niños jugando. En este sentido, se analizará el comportamiento registrado en la película, si la información que proporciona el documento es auténtica y completa, si la actividad es espontánea o preparada para la cámara, si se puede generalizar o es un comportamiento atípico, etc.

Obviamente, en el análisis de una película se pueden combinar estos y más niveles de aproximación al producto fílmico. Se puede considerar el contenido de un film y su estructura como un producto que remite a los esquemas mitológicos de una comunidad y relacionarlo con sus pautas culturales; como por ejemplo, la relación que encuentra Joan Frigolé entre el simbolismo y la evolución narrativa de *Como agua para el chocolate* y el simbolismo asociado al incesto de segundo tipo en distintas sociedades tradicionales (Frigolé, 1996).

El análisis del cine y el vídeo como producto cultural nos llevará también a la forma en que se ha construido el "texto fílmico": la utilización de códigos cinematográficos como el enfoque, el ángulo o el encuadre; el estilo de la narración, directo o indirecto, débil o fuerte; la estructura de la película y el tratamiento de los personajes y acontecimientos; la intención comunicativa, el punto de vista de la cámara, etc.

Si el análisis se centra en el material cinematográfico como narración, es posible considerar también otras cuestiones relacionadas con la producción; el cine como comportamiento. De esta forma, nuestra atención se centra sobre el proceso. Nos interesará entonces, por ejemplo, quien está detrás de la cámara,

cómo se realiza la exhibición, quién está presente o qué pautas siguen los espectadores en el tratamiento de las imágenes. Esta será la perspectiva de la *etnografía de la comunicación visual* desarrollada por Sol Worth y John Adair (1972) a partir del análisis de filmaciones realizadas por un grupo de indios navajo y por Richard Chalfen (1975) en su análisis sobre las películas caseras de una muestra de norteamericanos de clase media.

La tercera aproximación parte de la crítica cultural y analiza el cine etnográfico como modo de representación sujeto al control político, económico e ideológico. Esta posición parte del concepto de ideología y su relación con la dimensión estética, partiendo de la imposibilidad de separar el arte de la política y el sujeto de su contexto histórico. La crítica cultural en la que confluyen el análisis semiótico (Derrida, Barthes), marxista (Raymond Williams, Althusser), psicoanalítico (Lacan) y feminista (Mulvey) plantea el terreno de la cultura como la arena de una lucha entre los distintos grupos sociales por el significado. En este sentido, el cine etnográfico puede entenderse como un producto de la industria cultural a través del cual se transmiten los valores de la sociedad dominante y la visión que ésta tiene de la diversidad cultural (Gurevitch, Bennet, Curran y Woollacott, 1982).

La crítica a la representación, centrada en la política de la representación en el cine etnográfico, cuestiona la autoridad de los realizadores, que pretenden hablar por las gentes representadas en sus películas y les imponen su significado. Catherine Lutz, entre otros autores, ha observado que el uso de la imagen de otras gentes para la construcción de un discurso sobre ellas supone un ejercicio de poder, ya que el realizador, generalmente, perteneciente a la cultura dominante impone su punto de vista sobre las sociedades representadas (Lutz y Collins, 1992).

Otra vía de poder, relacionada con la recepción del producto visual es la *apropiación* de estas imágenes de otras culturas en nuestro propio orden simbólico (Tomaselli, 1993). Finalmente, la imagen que la cultura dominante construye sobre los grupos minoritarios se impone también a éstos moldeando su propia subjetividad individual y la forma en que verán su propio grupo de pertenencia.

Estudios recientes en este campo ponen especial interés en la interpretación de las imágenes más que en la producción de las mismas. Partiendo la noción de recepción en teoría literaria y de investigaciones sobre la audiencia televisiva se centran en la forma en que el sujeto recibe las imágenes y los modelos interpretativos que utiliza. Frente a la visión de un discurso dominante que se impone al lector, las nuevas corrientes señalan un proceso de negociación y de co-construcción del significado por el receptor.

El poder de la imagen se cuestiona a partir de las distintas *lecturas* que realiza el sujeto; no siempre acordes con el mensaje implícito en el producto. Equiparando texto escrito a "texto fílmico", esta tendencia en antropología visual explora cómo una determinada lectura del "texto audiovisual" puede subvertir el modelo que pretende imponer la ideología dominante a través del documental o la película. Los grupos minoritarios pueden "darle la vuelta" al

texto y construir un significado adaptado a sus propios esquemas culturales y modificando las valoraciones en función de su propia autoestima. En definitiva, el significado no está en la imagen proyectada en la pantalla, sino que se crea en la relación entre el espectador y el texto (Martínez, 1992: 131-161).

Si deseamos sistematizar los elementos específicos del debate en cine etnográfico, éstos se han desarrollado a partir de dos ejes principales: la producción y la recepción del cine. El primer núcleo de discusión gira en torno a la producción del cine etnográfico: ¿Debe el film adaptarse a los cánones descriptivos de la etnografía clásica? ¿Cómo se complementan la palabra y la imagen? ¿Cuál es la relación entre cineasta, antropólogo y sujeto filmado? ¿Cuál debe ser el rol de la teoría antropológica en la producción de un film etnográfico? ¿Qué cuestiones éticas y políticas supone la apropiación de la imagen de otros pueblos para expresar un nivel de conocimiento antropológico? ¿A quién se dirige un documental etnográfico?

Comunicar el conocimiento antropológico a la máxima audiencia posible o adaptarse a los cánones de la etnografía es la piedra angular del debate en la producción de un documental etnográfico. Otra cuestión se relaciona con la capacidad del medio audiovisual para expresar el contenido de una etnografía. ¿Puede una película etnográfica entenderse "por sí misma" o ésta debe presentarse acompañada de un texto escrito? Finalmente, otra de las cuestiones clave que se plantea la producción etnográfica documental es el nivel de participación que se establece entre productores y sujetos filmados.

El segundo núcleo de debate gira en torno a la recepción del cine etnográfico y enlaza con la antropología de la comunicación visual. ¿Cómo vemos y miramos las imágenes fotográficas? ¿Cómo extraemos información de una película? ¿Cómo tiene lugar el acto de comunicación entre productor, producto y audiencia? ¿Cómo se construyen las identidades colectivas a través de los medios de comunicación de masas? ¿Cuál es la relación entre la antropología y la industria cultural? Esta discusión tiene dos vertientes. En la primera, el material audiovisual es entendido como texto dirigido a una audiencia. El cine utiliza un lenguaje propio y por tanto hay que dirigir la mirada a la película como texto; como modo de representación en el que la construcción, recepción e interpretación del film juegan un papel principal. En la segunda, lo que interesa no es el texto, sino el contexto que se crea en torno a la utilización de imágenes; el proceso de comunicación que se desarrolla en la planificación, producción, edición y exhibición de un film. Las corrientes teóricas son muy heterogéneas y en gran medida influenciadas por la orientación semiótica en la teoría cinematográfica y literaria.

Hay un tercer núcleo de debate que ha quedado oscurecido por las cuestiones derivadas del cine etnográfico como género documental: el cine o el vídeo de investigación etnográfica, en los que el *contexto audiencia* no es un contexto predeterminado: la audiencia debe adaptarse a los objetivos de la producción y no a la inversa. Diríamos que la etnografía fílmica o vídeo de exploración etnográfica crean unas nuevas condiciones de audiencia. Su estructura narrativa no responde a un contexto audiencia, sino a un contexto de

exploración científica, como ya apuntó en su día L. R. Birdwhistell para las filmaciones de laboratorio (1973).

Los problemas teóricos y metodológicos que plantea la introducción de la cámara en el campo han alejado a muchos investigadores de su utilización. Es fácil caer en la simplicidad de considerar el registro audiovisual de un acontecimiento como un dato etnográfico por sí mismo, y es difícil evitar la interpretación de la representación audiovisual como un espejo de una realidad externa objetiva. Lo que nos permite distinguir, en una película, un juez de un fiscal, no está en las imágenes, sino en nuestro conocimiento cultural implícito, de la misma forma que no veremos un híbrido en el microscopio sino sabemos antes lo que es. El problema entonces no está en cómo representar mejor cinematográficamente una realidad dada, sino en cómo utilizar este medio de representación para la construcción de datos etnográficos que nos permitan explicar mejor la organización social y las pautas culturales.

INTERROGANTES PARA LA ANTROPOLOGÍA VISUAL

La incorporación de las nuevas tecnologías de la imagen y el sonido, en especial, del cine y del vídeo, en la tarea antropológica despierta un sin fin de preguntas: ¿Qué aporta la capacidad de reproducir imagen, sonido e ilusión de movimiento a la metodología antropológica? ¿Qué tipo de datos recoge y cómo se pueden tratar y analizar? ¿Cómo modifica nuestro trabajo de campo la introducción de este nuevo instrumento tecnológico? ¿Qué tipo de conocimiento antropológico puede transmitir el vídeo y cómo se complementa con la palabra dada? ¿Qué criterios utilizamos al pasar una película en clase? ¿Cómo responden los estudiantes? ¿Cuál es la imagen de los sujetos representados? ¿Cómo miramos a través de la pantalla?

La introducción de la imagen en una disciplina de palabras -parafraseando a Margaret Mead, 1975- supone otra forma de tratar información sobre los aspectos sociales y culturales que queremos estudiar. Como decía Sol Worth, no es necesario pensar que es más importante, si la palabra o la imagen, sino descubrir nuevas formas de utilizar la imagen y la palabra (Worth, 1981:75). La fotografía y el cine se utilizaron para documentar "hechos" culturales; actualmente, el vídeo y el tratamiento de imágenes por ordenador permiten crear datos etnográficos a partir de la combinación de una gran variedad de fuentes (memoria etnográfica, documentación escrita, visual, auditiva) y de distintas técnicas descriptivas (tratamiento informático de datos cuantitativos y cualitativos).

Esto nos llevará a una reflexión sobre la estrategia de filmación entendida como parte del trabajo de campo etnográfico y sobre el análisis de los datos audiovisuales como proceso por el cual la grabación en video es desligada de su papel mimético -reproducir la realidad- y de la experiencia directa -reflejo de la subjetividad del realizador- para pasar a ser tratada como una abstracción de una realidad más compleja -construcción del dato audiovisual-. El dato audiovisual no es pues un segmento de la cinta de video o una imagen en la pantalla, sino una construcción teórica que se encuentra en la relación que el investigador establece entre su orientación epistemológica, el contexto de investigación y el instrumento de registro. De esta manera, la grabación en video y el tratamiento de la información audiovisual se sitúa en el contexto de la metodología etnográfica.

La aplicación de las técnicas visuales en la antropología supone una reflexión crítica sobre la representación visual de las culturas y propone la construcción de teorías que relacionen el conocimiento antropológico con las técnicas y teorías cinematográficas. Debemos reflexionar sobre el llamado lenguaje cinematográfico y cuáles son sus posibilidades si queremos trabajar con ellas. Las nuevas tecnologías pueden modificar nuestra forma de investigar la realidad cultural en cuanto nos proporcionan nuevas herramientas para la construcción de datos, sin necesidad de pensar ingenuamente que la cámara es un instrumento objetivo que puede recoger sin distorsionar la complejidad de lo que entendemos como fenómenos sociales o realidades culturales. La crisis de la representación abre el camino a la investigación. Investigación sobre producción y recepción de productos audiovisuales sobre "otras realidades culturales". Investigación sobre la utilización de la cámara sobre el terreno y valor para crear nuevas metodologías de producción y análisis de datos etnográficos que nos permitan la construcción teórica.

NOTAS

. Este artículo resume parte de las argumentaciones sobre representación y cine etnográfico presentadas en mi tesis doctoral La mirada antropológica o la antropología de la mirada: de la representación visual de las culturas a la cámara de video como técnica de investigación etnográfica. Universidad Autónoma de Barcelona, Enero de 1995. Mi trabajo actual es como responsable del Laboratorio Audiovisual en Ciencias Sociales del Seminario de Antropología y Sociología del Derecho, Departamento de Ciencia Política y Derecho Público, de la Universidad Autónoma de Barcelona. Agradezco a Pompeu Casanovas, Emma Teodoro, Miguel Lucena y a los demás componentes del Seminario sus comentarios y sugerencias.

. "... no es lo mismo el uso de la cámara como instrumento de observación y de análisis, que la realización de un producto audiovisual. (...) Esta búsqueda de imágenes que mostrasen una realidad lejana a nosotros, si se quiere, exótica, estaba motivada en parte, por la idea de editar un vídeo, que aunque a medida que pasaban los días nos planteaba más dudas, no nos

abandonó en ningún momento, llegando a ser sus víctimas". M. Cerezo, A. Martínez, P. Ranera Sánchez, 1996:140-141.

. Muchas películas o documentales tratan las relaciones humanas de una forma "reveladora", de forma que nos ofrecen una comprensión compleja de estas relaciones sociales, de los conflictos interculturales o de patrones de comportamiento, valores y sentimientos desde una perspectiva muy enriquecedora como seres humanos inteligentes y sensibles que somos. Sin embargo, el cine o el vídeo etnográficos no tienen por qué competir con estas producciones, ya que se propone otros medios y objetivos; otra forma de aproximarnos a la comprensión de la naturaleza humana. A veces, mucho más limitados y precisos en relación a un problema teórico muy concreto y, por tanto, mucho menos eficaces en la transmisión de una comprensión de la complejidad del ser humano. Por consiguiente no estoy despreciando estas producciones, sino todo lo contrario. Lo que pretendo es distinguirlas de las necesidades concretas de un etnógrafo o etnógrafa en el campo y cómo el vídeo puede servir a estas necesidades, que son, en principio, distintas a las de la elaboración de un documental o de una película de ficción.

. No quisiera dar a entender que no considere necesario un análisis de las películas de ficción desde la antropología, ni tampoco negar el hecho de que un director de cine puede realizar una película de ficción bien documentada. Al contrario, una línea importante de la antropología visual se dedica al estudio de estos productos culturales, como mitos, como discursos ideológicos o como procesos en los que intervienen para la formación de identidades colectivas. Las propias producciones etnográficas pueden ser, han sido y deben ser examinadas desde estas y otras perspectivas. Cómo representamos audiovisualmente la diversidad cultural es la pregunta central de este artículo.

. En este artículo utilizo el término film tanto para referirme a la película cinematográfica como para la cinta de vídeo, en el sentido de que ambos son un soporte lineal para la grabación y reproducción de la imagen. Del mismo modo, tanto para el rodaje cinematográfico como para la grabación en vídeo utilizo el verbo filmar, aunque ambas tecnologías para la captación y reproducción de las imágenes difieran -proceso fotoquímico o electromagnético-.

. Sol Worth propone que clasifiquemos el cine etnográfico no por su estilo, género, contenido o intencionalidad, sino por cómo se utiliza un material fílmico. No es necesario preguntarnos si una película es o no es antropológica, sino cómo la utilizamos. La aproximación de Sol Worth nos propone dejar de pensar el cine etnográfico como texto válido por sí mismo, para pensarlo en relación al contexto y desarrollar así, metodologías sobre cómo puede ser utilizado en ciencias sociales. Ver Sol Worth, 1981.

. En la actualidad y para la investigación, nos interesa más la utilización del vídeo que el cine, dadas sus ventajas en coste económico, manejabilidad y facilidad de reproducción. Sin embargo, debo referirme también al cine para recoger la experiencia cinematográfica precedente, así como la posibilidad de seguir trabajando en cine, especialmente, cuando se trata de la elaboración de un documental etnográfico, ya que la calidad de la imagen sigue siendo, por ahora, mejor.

. Ver, por ejemplo, el trabajo de Francisco Ferrándiz entre un grupo espiritista en Venezuela. El autor utiliza la cámara durante el trabajo de campo y entabla una relación muy especial entre los espiritistas a través de la cámara. La cámara no sólo le permite "contar mejor" el número de velas del altar, también descubrir comportamientos pautados de los distintos espíritus y establecer un diálogo con los espiritistas (más que elicitare respuestas). Ferrándiz, 1996:105-119.

. He desarrollado este esquema en otro artículo: "El vídeo como técnica de exploración etnográfica" en Antropología de los Sentidos: La vista, García Alonso, Martínez Pérez et altri, Celeste Ediciones, Madrid, 1996. Aquí se ofrece una versión ampliada del apartado "Modelos de representación y estrategias de filmación".

. Sobre esta condición del cine documental es interesante el documental *El efecto Kulechov*, donde vemos la reconstrucción de sucesos históricos como el caso Dreyfus sin que el realizador indicara la procedencia ficticia de las imágenes y la inserción de imágenes reales pero no coincidentes con las ciudades y acontecimientos narrados.

. "El realizador de *direct cinema* introducía su cámara en una situación de tensión y esperaba lleno de esperanza a que ocurriera una crisis; la versión de Rouch del *cinéma vérité* intentaba precipitarla. El artista de *direct cinema* aspiraba a la invisibilidad; el artista que seguía el *cinéma vérité* de Rouch era generalmente un participante reconocido. El artista del *direct cinema* juega el rol de un invitado no implicado; el artista del *cinéma vérité* toma el de provocador". Barnouw citado por Bill Nichols en Representing Reality, Indiana University Press. pág. 39.

. Algo parecido realiza el director iraní Abbas Kiarostami en *A través de los olivos* (1994), en tanto que trabaja sin un guión previo en la organización de las secuencias. La estructura de la película, los diálogos y las escenas se crean durante la propia filmación. Esta película sobre el rodaje de una película, pero que no es sobre el rodaje de una película sino sobre dos de sus personajes, combina el género documental con el género de ficción y a la vez, introduce actores no profesionales junto con actores profesionales. Esta película combina la ficción y el documental, es como un "documental ficción" o una "ficción documental". Jean Rouch no utiliza actores profesionales ni tampoco aparece en escena como director, ya que él es uno con la cámara que mira; no hay distancia entre la cámara y él. Por otra parte, Jean Rouch se propone la creación de una "*etnografía ficción*", y, en este sentido, el argumento está sugerido por los propios actores, que intervienen también en la organización de la puesta en escena filmada. Es decir, en la película de Kiarostami el actor no tiene conciencia de que su vida es la que se está reflejando en el film; está sujeto a las órdenes del director, aunque pueden desobedecerlo. Mientras que en las películas de Rouch, los actores saben que son actores, personajes y sujetos al mismo tiempo. La relación entre actor y director en la obra de Rouch está definida por la complicidad.

. El documental etnográfico ha intentado incorporar estas críticas en sus estilos de filmación, en el modo de producción y en los esquemas de representación. Sobre las políticas de la representación ver el apartado "Politics, ethics and indigenous imagery" en Film as Ethnography, P.I. Crawford & D. Turton, ed. University of Manchester Press.

. "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, a través de excluirlas del texto etnográfico riguroso y relegándolas a los prefacios, memorias, anécdotas y confesiones. Más tarde, este conjunto de normas disciplinarias fueron echadas de lado. 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. Esto supone un problema fundamental para cualquier ciencia que se desarrolle desde lo particular a lo general, que puede utilizar verdades personales como ejemplos de fenómenos típicos o como excepciones de pautas colectivas." James Clifford, 1986:109.

. "¿Quién tiene el poder para representar a quién? y ¿cuáles son los efectos de esas imágenes en la formación de nuestras actitudes y nuestras memorias sobre otros grupos? Estas preguntas son fundamentales en un mundo donde las representaciones visuales perpetúan las ideologías dominantes y operan como un bien económico". Kathleen Kuehnast, 1992:183.

BIBLIOGRAFÍA

Ardévol, E. 1995a. La mirada antropológica o la antropología de la mirada; de la representación visual de las culturas a la cámara de video como técnica de investigación etnográfica. Universidad Autónoma de Barcelona, Enero de 1995.

Ardévol, E. 1995b. *Tendencias teóricas y metodológicas en el cine etnográfico*, Imagen y Cultura, E. Ardévol y L. Pérez-Tolón, eds. Biblioteca de Etnología, Dip. Prov. de Granada.

Ardévol, E. 1996. *El vídeo como técnica de exploración etnográfica*, Antropología de los Sentidos: La vista, García Alonso, Martínez Pérez et altri, eds. Celeste Ediciones, Madrid, 1996.

Asch, T. 1995. *Modelos de colaboración en el cine etnográfico*, Imagen y Cultura, Lecturas en antropología visual. E. Ardévol y L. Pérez Tolón, ed. Ediciones de la Diputación Provincial de Granada, Area de Cultura.

Asch, T. 1982. *Collaboration in Ethnographic Filmmaking: A personal View*, Canberra Anthropology, vol 5, núm. 1, 1982.

Birdwhistell, R.L. 1973. Kinesics and context, Essays on body-motion communication, Penguin Books, 1973.

Cardin, A. 1988. *Los indios nos salen ocultistas*, Tientos Etnológicos, Ed. Júcar, Madrid.

Casetti, F. y di Chio, F. 1991. Como analizar un film, Instrumentos Paidós, Barcelona.

Cerezo, M. Martínez, A. y Ranera, P. *Tres antropólogos inocentes y un ojo sin párpado*, Antropología de los Sentidos: La vista, García Alonso, Martínez Pérez et altri, eds. Celeste Ediciones, Madrid, 1996.

Clifford, J. 1986. *On Ethnographic Allegory*, Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography, J. Clifford & G.E. Marcus, ed. University of California Press, 1986

Clifford, J. 1988. *On ethnographic surrealism*, The predicament of culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art, Harvard University Press, 1988.

Crawford, P.I. 1992. *Film as discourse: the invention of anthropological realities*, Film as Ethnography, Manchester University Press, 1992.

Chagnon, N. 1968. Yanomamö, The Fierce People, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1968.

Chalfen, R. 1975. *Cinema naivite: a study of home moviemaking as visual communication*, Studies in the Anthropology of Visual Communication, núm.2.

Chiozzi, P. 1989. *An experience in teaching visual anthropology in an Italian High School*, Teaching Visual Anthropology, P. Chiozzi, ed. European Association for Visual Studies of Man, Italia.

de France, Claudine. 1989. Cinéma et Anthropologie, Foundation de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris.

de Brigard, Emilie. 1975. *History of Ethnographic Film*, en Principles of Visual Anthropology, P. Hockings Ed. Mouton, The Hague.

Derrida, J. 1989. La escritura y la diferencia, Anthropos, Barcelona.

Frigolé, J. 1996. *Estructura y simbolismo de Como agua para el chocolate: jerarquía e incesto*, Quadrens de L'Institut Català d'Antropologia, núm. 8-9, Barcelona.

Geertz. C. 1987. La interpretación de las culturas, Gedisa, Barcelona.

Gurevitch, M., T. Bennet, J. Curran y J. Woollacott, 1982. Culture, Society and The Media, Methuen.

Heider, K.G. 1976. Ethnographic Film, University of Texas Press.

Jakins, Ira. 1988. *Margaret Mead & Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film*, Cultural Anthropology, vol. 3 núm. 2 May.

Kuehnast, Kathleen. 1992. *Visual imperialism and the export of prejudice: an exploration of ethnographic film*, Film as Ethnography, P.I. Crawford & D. Turton, eds. University of Manchester Press.

Lutz, C. & Collins, J. 1992. *The Photographs as an Intersection of Gazes*, Visual Anthropology Review, Winter.

MacDougall, D. 1992. *Whose story is it?*, Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions, Proceedings from NAFA, P.I. Crawford & J.K. Simonsen, Intervention Press, Aarhus.

MacDougall, D. 1975. *Beyond Observational cinema*, Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, Ed. Mouton, The Hague.

Martínez, W. 1992. *Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship*, Film as Ethnography, P.I. Crawford & D. Turton, eds. University of Manchester Press.

Mead, Margaret. 1975. *Visual Anthropology in a discipline of words*, Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, Ed. Mouton, The Hague.

Minh.ha Trinh T. y Chen, N. 1994. *Speaking Nearby*, Visualizing Theory, Lucien Taylor, ed. Routledge, NY-London.

Minh.ha, Trinh T. 1993. *The Totalizing Quest of Meaning*, Theorizing Documentary, Michael Renov, ed. Routledge, AFI Film Readers, NY-London.

Nichols, B. 1991. Representing Reality, Indiana University Press.

Rouch, J. 1975. *The Camera and Man*, Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, ed. Mouton Publishers, The Hague, 1975.

Ruby, J. y B. Meyerhoff, 1982. *A Crack in the Mirror*, Reflexive Perspectives in Anthropology, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Ruby, J. 1980. *Exposing yourself: Reflexivity, Anthropology and Film*, Semiotica, núm. 3.

Singer, A. y Steven Seidenberg, 1992. *Televising Culture: The Representations of Anthropology in British Broadcasting*, Visual Anthropology Review, vol. 8 núm 1. Spring.

Tomaselli, K. 1993. Appropriating Images: The Semiotics of Visual Anthropology, Co-publicado por IP & Anthropos Publishers.

Vertov, D. 1973. El cine-ojo, Ed. Fundamentos, Madrid.

Worth, S. y Adair, P. 1972. Through Navajo Eyes, Bloomington, Indiana University Press.

Worth, S. 1981. Studying Visual Communication, University of Pennsylvania Press.

Young, C. 1975. *Observational Cinema*, Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, Ed. Mouton, The Hague.

FILMOGRAFÍA

Ardévol, E. *ETNOGRAFIA D'UN APRENTATGE* (1994), VHS, 23'. Biblioteca de Lletres, UAB.

Asch, T. & Chagnon N. *THE AX FIGHT* (1975), EE.UU., color, 29'. Documentary Educational Resources. Watertown, Mass.

Bateson, G. & Mead, M. *TRANCE AND DANCE IN BALI* (1952), EE.UU. B/N, 20'. New York University Film Library.

Connolly, B. & Anderson, R. *FIRST CONTACT* (1983), color y B/N, 70'.
Documentary Educational Resources. Watertown, Mass.

Flaherty, Robert. *NANOOK OF THE NORTH* (1922), B/N, 70'. Révillon Frères,
París. (Canadá)

Lansing, S. *THREE WORLDS OF BALI* (1988), EE.UU., color, 59'. Serie
Odyssey, TV.

-----. *THE GODESS AND THE COMPUTER* (1989), EE.UU., 15'. University of
Southern California.

MacDougall, D. *FAMILIAR PLACES* (1980), Australia, color, 53'. University of
California Extension Meida Center.

Minh. ha, Trinh T. *REASSEMBLAGE* (1982) EE.UU., color, 40'. Women Make
Movies, New York.

Navajo Film Project. *THE NAVAJO FILM THEMSELVES* (1966), EE.UU.
16mm. (serie). Museum of Modern Art, Arizona.

Rouch, J. *MOI, UN NOIR* (1957), Francia, color, 80'. Films de la Pleiade.

-----. *JAGUAR* (1953-1967), Francia, color, 105'. Documentary Educational
Resources. Watertown, Mass.

-----. *LES MAÎTRES FOUS* (1957), Francia, color, 35'. Documentary
Educational Resources. Watertown, Mass.

-----. & Morin, E. *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (1961), Francia, 90'. B/N, Argos
Films. Schorno, S. & Ardévol, E. *COMUNITAS EXPERIENCE* (1991) VHS, 12'.
USC.