

# Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales

ELISENDA ARDÈVOL

Grup d'Estudis Sociojurídics, Universidad Autónoma de Barcelona  
Visiting Scholar, Center for Visual Anthropology, University of South California

## EL PORQUÉ DE LA MIRADA

El título de este artículo<sup>1</sup> es una propuesta para entender el campo de la antropología visual como territorio franco de investigación sobre los aspectos sociales y culturales de la imagen; un interrogante abierto hacia la utilización de las tecnologías audiovisuales en la producción de conocimiento sobre la cultura. ¿Cómo, si no, aproximarnos a la relación entre imagen y antropología? La interrogación sobre el papel de la imagen visual en la cultura, su utilización como técnica para la representación de la vida social o para la investigación sobre la diversidad cultural es tan vieja o tan nueva como el propio desarrollo de la disciplina. Sin embargo, la cuestión sobre el uso de la fotografía, el cine, y actualmente, el vídeo y el tratamiento multimedia de la imagen sigue siendo polémica cuando se propone que estos medios son algo más que una simple forma de ilustrar, acompañar o dar colorido al discurso verbal o textual. Aunque el propio Louis Lumière pensaba en el cine más como un instrumento científico que como un espectáculo para las masas, su incorporación en las ciencias sociales ha sido hasta hace poco una práctica minoritaria. Parece que la imagen se haya considerado tan solo como un soporte a la palabra, y además, prescindible. La antropología visual retoma la importancia de la imagen y, como especialidad o subdisciplina, se desarrollará después de la Segunda Guerra Mundial a partir del interés de científicos sociales y cineastas por el documental social y por el cine y la

---

<sup>1</sup> Para elaborar este artículo he tomado prestadas ideas y fragmentos procedentes de artículos anteriores. Concretamente, Elisenda ARDÈVOL, «La construcción de la mirada en *The Ax Fight*», *Secuencias, Revista de Historia del cine*, 1998, y Elisenda ARDÈVOL, «Esto no es una película»: Etnografía y construcción de datos en la investigación sociojurídica», en E. Bodelón y T. Piconó Novales (eds.), *Transformaciones del Derecho contemporáneo, Nuevas perspectivas en la investigación sociojurídica* (Oñati: Instituto Internacional de Sociología Jurídica, 1998).

fotografía etnográfica, de la mano de antropólogos como Margaret Mead y Gregory Bateson en Estados Unidos y como André Leroi-Gourhan, Luc de Heusch y Jean Rouch en Europa.

Hoy en día, la antropología visual se dibuja como un campo de estudio sobre la representación y la comunicación audiovisual desde las ciencias sociales y se ramifica a partir de dos líneas de trabajo. El primer punto de partida surge del análisis de la utilización en los medios de comunicación social de imágenes sobre la diversidad cultural, en especial, sobre culturas etiquetadas como no occidentales. ¿Cómo nos representamos la diversidad cultural? ¿Cómo la representación audiovisual interviene en la formación de identidades colectivas? ¿Cuál es la función de la antropología en la reproducción o análisis crítico de estereotipos culturales sobre la alteridad? Esta orientación parte del estudio de la imagen como producto cultural y abarca tanto la fotografía como el cine, el vídeo, la televisión y los productos multimedia; sus usos sociales y su aportación a la formación y transformación de identidades colectivas. El segundo punto de partida se remonta a la utilización de la imagen como dato sobre una cultura y como técnica de investigación. Desde esta perspectiva, el problema se centra, en un primer momento, en el análisis de la imagen como portadora de información por sí misma; como documento etnográfico. Sin embargo, mirar una fotografía realizada, por ejemplo, por un indio navajo, no sólo nos da información descriptiva del objeto o de las personas representadas, sino del propio mirar navajo, reflejado en el encuadre y selección de la toma. Esta aproximación se desarrollará, por una parte, hacia una reflexión sobre la teoría implícita en la construcción de la representación audiovisual como dato etnográfico, y, por otra, hacia una antropología de la comunicación y de la recepción de imágenes, que nos llevará a formular preguntas sobre cómo creamos, tratamos y damos sentido a la imagen; del estudio del producto al estudio de los procesos y de los contextos en los que interviene.

La antropología visual es un campo interdisciplinar de experimentación todavía en construcción. La interrelación entre el mundo de las tecnologías de la imagen, los estudios de comunicación social y la antropología se reduce, muchas veces, a la colaboración en la realización de documentales, donde, en el mejor de los casos, el antropólogo asume el papel de asesor. En la formación de los nuevos antropólogos y antropólogas sigue sin darse importancia a las técnicas audiovisuales como instrumentos de investigación y como medios de comunicación, y por tanto, tampoco se produce con éxito una reflexión que enlace la producción de imágenes con el conocimiento antropológico. Las posibilidades sólo se han empezado a explorar; no sin razón, Lisón Arcal titulaba un artículo publi-

cado en 1993 como «La antropología visual: un campo abierto». El campo sigue estando abierto.

En estas páginas trataré de trazar un itinerario por el territorio de la antropología visual y esbozar una propuesta: entender la representación visual en función de la relación interpersonal a través del objeto de mediación —la cámara, la fotografía, el film—. Esta aproximación es complementaria al análisis formal y de contenido, y supone aprender a mirar a través de la imagen, rastrear el contexto en el que se produce. La potencia de la cámara no está en la objetividad del medio, sino en el reconocimiento de nuestra mirada en la imagen y, por tanto, en el redescubrimiento de sus pautas y regularidades, de sus subjetividades compartidas y desiguales. La antropología no estudia el mundo físico, sino sus representaciones; la actividad simbólica de la mente humana. Diez cámaras de vídeo automáticas registrando sin interrupción una corrida de toros dan menos información sobre el contexto de la interacción que una sola cámara movida por un ser inteligente y sensible, aunque no tenga ni idea de lo que es una corrida de toros; y, de todos modos, ¿quién y para qué colocó esas diez cámaras ahí? ¿Qué miran? ¿Qué buscan?

#### ANTROPOLOGÍA EN IMÁGENES

¿Dónde está la antropología? ¿En el texto o en la imagen? Todos con algo de instrucción en antropología hemos salido algún día de una sala de cine pensando en que la película tenía un fuerte componente antropológico, o que era muy interesante desde una perspectiva de la descripción etnográfica, o, en todo caso, que tenía una cierta «sensibilidad» antropológica, pero poco sabemos sobre cómo la película ha conseguido este efecto. Un texto literario puede llevarnos a la misma experiencia. La cuestión no está tanto en el medio utilizado, sino en el modo en cómo se ha utilizado y en el proceso de producción que ha seguido.

La casi eterna pregunta sobre si el cine puede transmitir conocimiento antropológico nos lleva a plantearnos las diferencias entre distintos sistemas de comunicación, como por ejemplo, las diferencias entre lenguaje verbal y lenguaje no verbal, las características del texto escrito *versus* el llamado lenguaje cinematográfico. Lo que puede y no puede hacer el cine respecto a lo que puede hacer y no hacer una descripción verbal. La aceptación de los medios audiovisuales en la práctica antropológica conlleva abrir un debate sobre los modos de representación, técnicas de investigación y procesos de comunicación, tanto durante la investigación etnográfica como en la presentación de sus resultados. Nos obliga a pen-

sar sobre cómo miramos. La incorporación del cine o del vídeo como medios de expresión implica algo más que producir un documento visual orientado antropológicamente, nos lleva a reflexionar sobre la metodología de la producción, sobre el proceso de comunicación entre el sujeto filmado, el antropólogo y la audiencia, sobre la representación y sobre la imagen.

La cuestión que planteo es que la interpretación de la imagen cinematográfica desde la antropología está estrechamente vinculada a la posición epistemológica del etnógrafo en relación a la técnica que utiliza. Sostengo que un examen de los propios presupuestos culturales sobre la experiencia de «ver cine» está en la base del desarrollo del cine como instrumento teórico; esto supone calibrar qué tipo de datos estamos construyendo, analizar cómo el modo de representación audiovisual interviene en el proceso etnográfico, y valorar el alcance de los procesos comunicativos generados por la presencia de la cámara durante y después del trabajo de campo. Un análisis cultural sobre el medio cinematográfico proporciona al etnógrafo nuevos modos de relacionar datos y análisis teórico, práctica de campo y proceso de comunicación.

La reflexión de la relación entre cine y antropología debe situarse, por tanto, a distintos niveles simultáneos de análisis y considerar el cine, al menos, como técnica de investigación, modo de representación y medio de comunicación. Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que la imagen es un objeto teórico de estudio desde la antropología y a la vez producto de la actividad antropológica: no sólo estudiamos imágenes del mundo, sino que las producimos; el proceso de investigación es también un proceso cultural.

En este artículo nos centraremos en las imágenes cinematográficas que el etnógrafo crea durante y como parte de su investigación, y que finalmente construye y edita como modo de representar y comunicar los resultados de ésta a una audiencia especializada o a un público abierto. Consideraremos pues como cine etnográfico la producción audiovisual realizada a partir de una investigación antropológica. Desde este punto de partida, analizaremos las distintas tendencias de producción de cine etnográfico en relación a la metodología básica del trabajo de campo: la observación participante.

#### ¿DOCUMENTAL O ETNOGRAFÍA FÍLMICA?

El primer peligro que acecha a un investigador de campo con una cámara a cuestas es que piense que va a hacer un documental o «una

película». La estrategia de filmación de un documental es muy distinta a la filmación de un documento para la investigación. Y para entender estas diferencias nos hemos de remontar al debate sobre la definición de cine etnográfico.

Desde sus orígenes, la fotografía y el cine, y más tarde la cinta de audio o el vídeo, se han utilizado para documentar distintos aspectos de la vida material, social y cultural de los grupos humanos. Los viajes de exploración científica a finales del siglo pasado ya incorporaron las primeras cámaras cinematográficas, y, en los años veinte triunfaba la película *Nannok del Norte*, un documental sobre la vida tradicional de los inuit filmado con técnicas parecidas a lo que hoy denominaríamos un trabajo de campo antropológico (de Brigard 1975). Sin embargo, fue el trabajo pionero de Margaret Mead y Gregory Bateson, realizado en los años treinta en Bali y Nueva Guinea, el que desarrollaría una nueva metodología de filmación, cuyo objetivo era el análisis sistemático del comportamiento no verbal (Bateson y Mead 1942). El interés por la construcción de datos audiovisuales en etnografía daría paso, en los años sesenta y setenta, al desarrollo de distintas estrategias de recogida de datos, ligadas a nuevas metodologías de análisis del comportamiento; imposibles, por otro lado, sin la ayuda técnica de la fotografía, cine, vídeo o magnetofón —como por ejemplo, la propia etnometodología, el análisis micro-social, el análisis del discurso oral, el análisis conversacional, la kinesia o la proxemia (Jakins 1988).

El cine etnográfico supone la combinación de dos técnicas: la producción cinematográfica y la descripción etnográfica. La etnografía es una técnica antropológica de construcción de datos para la descripción de la forma de vida de un grupo humano. Esta técnica presupone que el investigador realiza una observación participante intensiva —trabajo de campo etnográfico— de forma que pueda llegar a una comprensión «desde dentro» de la cultura estudiada. Uno de los resultados es la monografía etnográfica: una descripción que destaque e interrelacione los distintos aspectos de la vida social y cultural de este grupo.

La producción de cine o vídeo etnográfico se ciñe inicialmente a los objetivos de la etnografía, entendida como un producto de la investigación antropológica. Karl Heider (1972) uno de los primeros teorizadores del cine etnográfico, propone que la filmación etnográfica cumpla con los mismos criterios exigidos a una monografía escrita, pero mantiene la producción de cine etnográfico ligada a las técnicas cinematográficas y criterios estéticos procedentes del cine documental. La cámara no forma parte del proceso de investigación y el trabajo de campo es anterior a la descripción cinematográfica. El estilo de producción, la forma de mover la

cámara, responde a una actitud de documentar audiovisualmente las tesis defendidas por el antropólogo.

En los años ochenta esta visión de la cámara como herramienta auxiliar de la etnografía será cuestionada por antropólogos y cineastas desde distintos puntos de vista. MacDougall criticará la ausencia de participación de los actores en la representación que se ofrece de su cultura y el carácter distanciado y pretendidamente objetivo del documental de corte naturalista. Su propuesta será llevar la cámara al centro de la acción, hacerla «participativa» y «próxima», evitar los comentarios eruditos y que sean los propios actores los que hablen y se dirijan al espectador (MacDougall 1975). Jay Ruby cambiará el eje de reflexión del producto al proceso, y propondrá que el antropólogo rompa con la tradición del cine documental para crear su propio lenguaje cinematográfico (Ruby 1980). En el cine etnográfico reflexivo, la cámara pasa a formar parte del propio proceso de investigación, no es independiente de la mirada del antropólogo que la sujeta y participa con él en el proceso de exploración cultural. La cámara no capta hechos objetivos, sino la relación entre el investigador y su contexto de investigación. Cuando la filmación es simultánea con el trabajo de campo y no posterior a él, el investigador no tiene una comprensión plena de lo que está filmando, no sabe todavía hacia dónde le conducirá su observación. Este tipo de cine, inmerso en el proceso de investigación, será denominado por Claudine de France como explorativo, en contraposición al cine explicativo o documental (de France 1989):

a) *Cine etnográfico documental*: La investigación etnográfica es anterior a la descripción fílmica.

b) *Cine etnográfico explorativo*: La cámara forma parte del proceso de investigación.

El cine de exploración etnográfica se distingue del cine documental en la forma en que se organiza la producción —en la relación que establece en el campo, con los sujetos filmados— y se dirige la toma de imágenes —en el movimiento de la cámara y en sus objetivos (Ardèvol 1996). Muy esquemáticamente, el modo de producción del cine de exploración etnográfica se caracterizaría por:

1) *La incertidumbre*: la filmación no parte de un guión previo, sino de la adaptación y la improvisación sobre el terreno. El investigador no puede saber de antemano la estructura que tomará el producto y debe calibrar sus límites, cuándo puede filmar y cuándo debe dejar de hacerlo.

2) *La adaptación al contexto de investigación*: adaptarse al contexto supone que el cámara no tiene el control sobre éste, no puede modificar su organización o interrumpir una secuencia de comportamiento. Al con-

trario de la producción de una película o de la experimentación en el laboratorio, no dirige la acción, sino que la sigue.

3) *Ausencia de contexto «audiencia»*: al contrario del cine documental o de ficción, el cine de exploración no tiene un mercado abierto, sino sujeto a las condiciones de su investigación. En primer lugar, las filmaciones suelen estar sujetas a restricciones de exhibición. Y en segundo lugar, el modo de representación no está sujeto a una intención comunicativa (los efectos de representación son una consecuencia, responden a la mirada teórica).

4) *Proceso versus producto*: La interacción que se produce en el campo entre la cámara y los participantes del estudio moldea el modo de representación en el producto final.

#### EL CINE EN LA INVESTIGACIÓN ANTROPOLÓGICA

En un primer momento, la técnica cinematográfica se utiliza sin una reflexión crítica sobre sus posibilidades, como un instrumento que permite registrar el movimiento corporal y estudiar el comportamiento observable. Así fue utilizada desde los inicios del cine por antropólogos como Felix-Louis Regnault para el estudio intercultural de los movimientos corporales, recogido en *Les attitudes du repos dans les races humaines* (1896) o en las filmaciones de Franz Boas. Un salto cualitativo serán los estudios de Margaret Mead y George Bateson reflejados en películas como *Childhood rivalry in Bali and New Guinea* (1940-1951) y en obras escritas como *Balinese Character: A Photographic Analysis* (1942). El estudio de las filmaciones como datos de una cultura también será un tema desarrollado por Margaret Mead y Rhoda Metraux en *The Study of Culture at Distance* (1953) y por Ruth Benedict, que basó parte de su libro *El crisantemo y la espada* (1946) en el análisis de documentos filmicos realizados en Japón (De Brigard 1975).

En los Estados Unidos, la reflexión teórica sobre la técnica cinematográfica como proceso y producto antropológicamente orientado tiene su momento crítico en los años setenta. El cine pasa de ser un dato etnográfico de una cultura a ser una exposición teóricamente orientada sobre una cultura. La aparición en 1976 de la obra de Karl G. Heider, *Ethnographic Film*, que puede considerarse como el primer intento de teorización y de exposición de las bases del cine etnográfico, presenta al cine etnográfico como descripción etnográfica. A partir de su trabajo se inicia un extenso debate sobre las características que debe tener el film para ser considerado una etnografía. Esta discusión da pie a la experi-

mentación en el proceso de producción del film, a la vez que consolida el cine etnográfico como género de no-ficción y, en definitiva, abre la construcción de un contexto teórico para la realización y crítica del cine con intención antropológica.

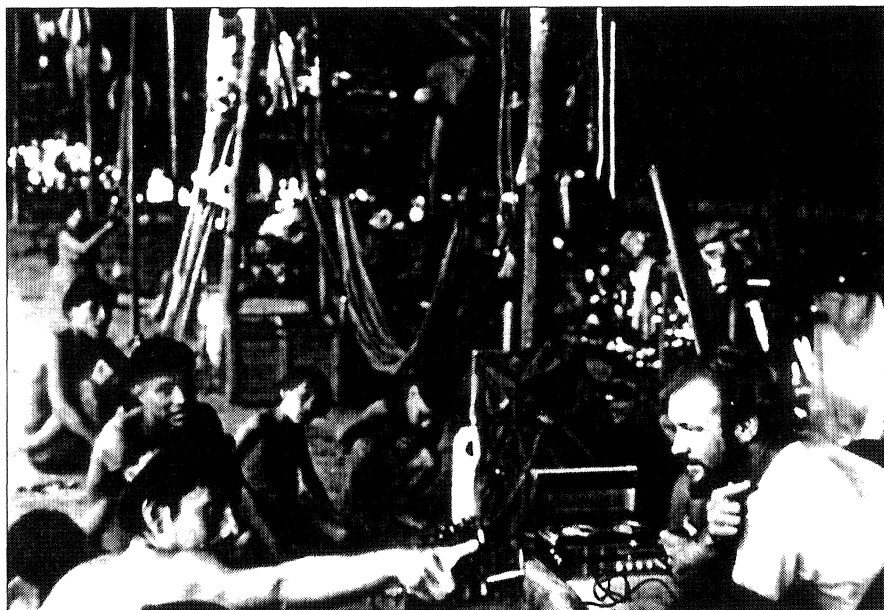


FIG. 1.—Napoleon Chagnon durante su trabajo de campo.

Sin embargo, la indefinición del cine etnográfico sigue en pie, cualquier película puede ser objeto de la mirada antropológica en tanto que producto cultural. La «etnograficidad» de una película se medirá a partir del grado en que ésta satisface los cánones científicos de la antropología. La antropología visual sigue debatiéndose entre la dualidad del cine como instrumento y como objeto de conocimiento, como registro de datos sobre una cultura o como análisis de datos de una cultura, contenidos en el comportamiento registrado en el film, o en la forma de tomar y organizar las imágenes. No podemos entender el cine etnográfico si no lo integramos y lo estudiamos a partir de su relación con su contexto y si no entendemos o intentamos explicar también cómo funciona el proceso de comunicación filmica. Las imágenes están presentes en nuestra vida cotidiana, pero no sabemos cómo actúan sobre nosotros. En este sentido, deberíamos investigar sobre la comunicación y la recepción del cine que pretende informarnos sobre los elementos culturales y la estructura de las sociedades humanas y, a la vez, desarrollar metodologías de análisis fílmico desde un punto de vista relevante para los problemas que se plantea la antropología.



Sol Worth representa un avance significativo en la definición del campo de estudio sobre cine etnográfico, proponiendo una antropología de la comunicación visual:

No podemos definir una clase de películas como «etnográficas» mediante la descripción del film por sí mismo y en sí mismo. Solo podemos describir esta categoría de films describiendo cómo se utilizan y asignando el término etnográfico a una clase de estas descripciones [...] Debemos examinar en primer lugar, no el film, sino porqué se hizo y cómo se utiliza. (Worth 1981: 75-76).

Si otras ramas de la antropología aislan para su estudio campos de la experiencia humana como la medicina, el juego, la marginación, la economía o la política, la antropología visual estudiará la mirada. ¿Cómo podemos analizar una mirada etérea? La materialidad de la mirada se encuentra en la relación que establecemos con objetos como las representaciones plásticas, las fotografías o las películas. Worth introducirá el estudio sobre cómo construye su mirada un grupo social culturalmente homogéneo a través de la utilización de la técnica cinematográfica. Considerará el cine como lenguaje y, por tanto, como modo de representación, forma de narración y medio de comunicación que irá parejo a otras manifestaciones culturales y que reflejará los esquemas cognitivos de un grupo social específico (Worth y Adair 1972). Su trabajo pionero, su insistencia en el análisis del cine a partir de su contextualización en una práctica y de su utilidad, será una puerta abierta a la investigación empírica sobre los medios de comunicación audiovisuales.

#### LOS DATOS DEL ETNÓGRAFO

Pero, si el cine es un instrumento de investigación, ¿cómo se integra la cámara de vídeo en el proceso etnográfico? La cámara etnográfica no es una cámara de vigilancia ni una cámara de televisión. La cámara no es una mera herramienta auxiliar, sino que la introducción del vídeo en la investigación antropológica modifica la experiencia etnográfica, la relación del investigador con el campo, la interacción con los participantes y la construcción y análisis de los datos.

El trabajo de campo etnográfico se enmarca generalmente dentro de las técnicas llamadas cualitativas en ciencias sociales. La observación participante supone que el investigador no parte de una teoría explicativa previa para diseñar, por ejemplo, una encuesta, sino que antes necesita conocer por propia experiencia el medio social sobre el cual elabora su estudio (Hammersley y Atkinson 1994). El etnógrafo transforma su expe-

riencia en datos analizables a partir de su inmersión en la comunidad estudiada y de su cuaderno de notas. Según Bateson (1993: 72-76), los datos más característicos de un etnógrafo son:

a) La descripción escrita de lo que el etnógrafo ha escuchado de un individuo identificado en un contexto x y llamado y.

b) La descripción escrita de lo que el etnógrafo ha observado hacer a un individuo identificado y en un contexto clasificado como x.

c) La descripción escrita de artefactos, objetos, espacios... utilizando a veces dibujos, esquemas y cuantificadores.

El etnógrafo con una cámara, obtiene además una descripción audiovisual de lo que está escuchando, ve hacer, o señala —descripciones verbales, acciones, objetos, herramientas, espacios. La cámara deviene entonces una técnica de obtención de un tipo distinto de datos, basados en la descripción audiovisual, no escrita. La cámara puede considerarse entonces como una técnica de registro no problemática y podemos pensar que los datos audiovisuales están ahí, en el mundo exterior a la mente y escritura del etnógrafo, independientes y objetivos.

La introducción de la cámara en el trabajo de campo establece una dinámica entre su capacidad de registrar información audiovisual, su capacidad de generar un nuevo tipo de datos que no son accesibles a la observación directa, y su capacidad de generar contextos de comunicación. La cámara no es invisible, no está en el vacío, abre un nuevo campo de experimentación en el proceso de interacción entre el investigador y los sujetos participantes en el estudio, que a su vez, genera un nuevo tipo de datos complejos de analizar.

El registro cinematográfico o en vídeo permite la coordinación entre imagen y sonido, y representar el movimiento. ¿Qué tipo de datos podemos construir?

Para John Collier (Collier y Collier 1986), la cámara es un instrumento de observación y recuento descriptivo. Permite medir, contabilizar, comparar, realizar un inventario detallado. Por ejemplo, gracias a la filmación no es necesario contar «in situ» el número de velas de una ceremonia religiosa, o el número y tipo de cuadros expuestos en una sesión de posesión. La cámara es una herramienta auxiliar para la memoria del etnógrafo. Sorenson y Jablonko (1975) proponen otro tipo de uso de la cámara: además de la utilización sistemática para la descripción, por ejemplo, de la habitación donde se realiza el ritual de posesión, podemos filmar al azar o mediante un procedimiento estocástico, de tal manera que cosas que nos han pasado desapercibidas en la observación directa, salgan a la luz en la observación posterior de la grabación. La cámara es un instrumento de descubrimiento.

Esta aproximación a la cámara parte de una exigencia etnográfica «clásica», donde el peso está en la descripción minuciosa de los elementos materiales de la cultura estudiada y sus relaciones con la vida social y cultural de la comunidad. Timothy Asch tratará a la cámara de un modo distinto (Asch y Asch 1988). Lo que le interesará es «captar la interacción», la filmación continua de acontecimientos discretos o la grabación ininterrumpida de secuencias completas de interacción. Este procedimiento permite la clasificación e identificación de acciones y contextos definidos por el antropólogo, o bien que sean los propios actores los que señalen, corten y denominen las partes observadas en el flujo de imágenes filmadas. Joseph Schaffler (1975) y Krebs (1975) observan que este tipo de filmación continuada permite un nuevo tipo de comunicación con los informantes, de forma que podemos elicitare respuestas sin que el investigador proporcione a los sujetos las categorías verbales explícitas y propias de sus esquemas cognitivos.

Desde otra perspectiva metodológica, Claudine de France (1989) considera que la especificidad de la filmación etnográfica es el mantenimiento de la unidad del comportamiento social que el lenguaje analítico del investigador separa. La pantalla muestra la multiplicidad de manifestaciones simultáneas que componen la atmósfera de un grupo humano y plantea la extrema complejidad de cada dato individual, la unidad e irrepetibilidad de cada interacción (una pequeña variación en el comportamiento no verbal, cambia el contexto y el sentido de una frase). De France también señala la diferencia entre la experiencia en vivo del etnógrafo y su experiencia ante las imágenes filmadas, entre la observación directa y la observación «diferida» (*différée*). La aportación más interesante de esta autora para la filmación etnográfica es la de mostrar el contraste entre la observación en vivo y en diferido, y cómo ambas se complementan en el análisis del texto audiovisual para la construcción de nuevos datos sobre la comunicación humana.

Indudablemente, el cine y el vídeo se han destacado como un tipo de técnica analítica imprescindible en el estudio de la comunicación. Larry Birdwhistell (1973) apunta que el examen del comportamiento a través de la pantalla posibilita el despegue de la lingüística y el desarrollo de la kinesis (la comprensión del comportamiento humano como interdependencia pautada). Este autor considera que el movimiento corporal es un aprendizaje del modo de comunicar y que dicho aprendizaje está pautado culturalmente y, por tanto, puede ser analizado a partir de un sistema ordenado de elementos aislables que denomina kinemas. Para ello, desarrolla un sistema de notación del movimiento y de marcadores lingüísticos simultáneos, de forma que el estudio de la comunicación es inseparable

del contenido semántico. La comunicación humana tiene significado y sentido. Con esto introducimos los aspectos pragmáticos de la comunicación que pueden ser analizados a través de la representación audiovisual.

En el tratamiento de la imagen como dato etnográfico el aspecto más destacado es la observación. El lugar de la participación etnográfica, de la relación entre el investigador y su contexto de investigación queda en segundo término y no tiene una influencia decisiva en el análisis de la representación audiovisual ni en su construcción. Tampoco se analiza la relación entre los participantes de la investigación, es decir, entre la etnógrafa o el etnógrafo y las personas que intervienen en su trabajo de campo. Esta cuestión será tratada en profundidad desde el análisis de la representación visual, pero no en relación a la obtención de datos audiovisuales y su tratamiento.

#### OBSERVACIÓN Y PARTICIPACIÓN EN EL CINE ETNOGRÁFICO

Si queremos utilizar el vídeo como instrumento metodológico, será conveniente tener en cuenta sus distintos aspectos: como técnica de registro, medio de comunicación, modo de representación y objeto de estudio. Esto supone incorporar la tecnología audiovisual de una forma reflexiva, no podemos pasar por alto el hecho de que la forma en que dirigimos la cámara responde a nuestros objetivos teóricos sobre el campo de investigación y a nuestra predisposición hacia el instrumento—qué pensamos que la cámara puede hacer por nosotros. La cámara es un instrumento conceptual que puede tocarse con las manos. Así pues, haríamos bien en reconocer que el estilo de filmación determinará el tipo de datos que podremos construir. Analizar el cine como modo de descripción etnográfica conlleva una discusión sobre el modo de representación audiovisual: cómo se construye la relación entre contexto de producción, contexto de exhibición y el producto cinematográfico.

Dentro del llamado cine etnográfico se han desarrollado distintas tendencias de producción, dirigidas hacia la búsqueda de una representación audiovisual de la diversidad cultural, de una etnografía fílmica (Ardèvol 1996, 1997). El análisis del cine etnográfico se ha centrado en la relación entre la representación audiovisual y los sujetos representados y el debate se ha polarizado a partir de la interpretación del cine como imagen y como reflejo de una realidad exterior a la cual representa y a la cual se refiere. El problema se ha planteado entonces como la posibilidad o la imposibilidad del cine de reflejar con fidelidad y sin distorsiones esta realidad externa. Creo que esta dicotomía nos lleva absurdamente a rechazar toda posibili-

dad de construcción de datos audiovisuales para el estudio de la cultura e impide plantearse una cuestión metodológica de fondo sobre los aspectos participativos y comunicativos ante la cámara o ante la pantalla.

Veamos dos estilos de filmación etnográfica, el llamado cine observacional —desarrollado a partir del *direct cinema*— y el conocido como *cinéma vérité* —elaborado por Jean Rouch—: dos modos de representación que parten de dos metodologías de trabajo etnográfico aparentemente opuestas: observación y participación. Y a partir de las dos posiciones epistemológicas anteriormente expuestas. El cine observacional presenta el cine como un medio de representación no problemático, dicho de una forma muy simplificadora: es un registro fiel del acontecimiento filmado. En el *cinéma vérité*, por el contrario, se reconoce la distancia entre el acontecimiento filmado y su representación cinematográfica. Esta aceptación supone la renuncia a tratar el dato audiovisual independientemente del modo narrativo; es decir el dato audiovisual queda ligado a un modelo narrativo cinematográfico. En ambos casos, la cuestión de la transformación del dato audiovisual en otro tipo de dato: en dato etnográfico, por ejemplo, no se plantea. Veamos.

El estilo llamado observacional en cine etnográfico surge en los años sesenta, junto con dos movimientos cinematográficos en el género documental estrechamente relacionados con la producción antropológica: el *cinéma vérité* desarrollado en Francia de la mano de Jean Rouch, y el *direct cinema* en EE.UU. impulsado por Richard Leacock, antiguo colaborador de Robert Flaherty (Brian Winston 1988: 517-518). En los años sesenta, la tecnología cinematográfica está lo suficientemente desarrollada para lograr el sonido sincrónico y la manejabilidad que deseaba Leacock para que éste formulara, por primera vez, que los acontecimientos filmados son más importantes que los requerimientos de los productores cinematográficos. Por fin era posible observar a través de la cámara sin necesidad de ninguna condición previa, sin luces, sin dirección, ni planificación. Registrar la vida cotidiana sin manipularla o modificarla. El *observational cinema* se fundamentará en la misma propuesta que el *direct cinema*: captar la vida social en su espontaneidad, sin intervenir en ella. Pero, mientras el cine directo acepta el montaje y el acercamiento de la cámara a la acción y a los participantes, el cine observacional prima los planos medios y largos, recomendando la posición estática de la cámara en un punto de observación privilegiado para captar el máximo de información visual posible sobre la acción y su contexto. Se trata de presentar al espectador el acontecimiento completo, sin alterar las dimensiones espacio-temporales, tal y como ha sido registrado por la cámara, para que el investigador pueda estudiar, más tarde, el comportamiento observado.

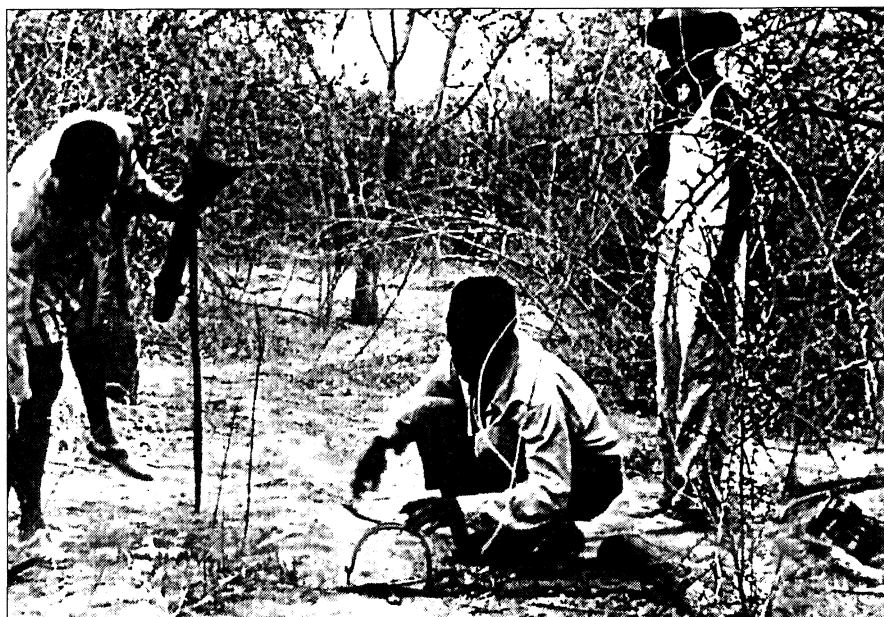


FIG. 2.—«La Chasse au lion à l'arc» (1957-1965). Jean Rouch

Jean Rouch y Edgar Morin fueron los iniciadores del cine-verdad en Francia. El *cinéma vérité* está inspirado en el término utilizado por el realizador cinematográfico Dziga Vertov, *kino-pravda* (cine-verdad) y en su *kinoki* (cine-ojo). El propio Jean Rouch cita como sus dos fuentes a Flaherty y a Vertov (Rouch 1975: 84-107). Vertov es coetáneo de Flaherty y ambos introducen la narrativa a través del montaje en el cine documental, sin embargo, difieren en cuanto a la intencionalidad y metodología de producción. Flaherty utiliza la narración verbal (mensajes escritos para el espectador) como apoyo para el hilo argumental, mientras Vertov prescinde de la narración textual para dar forma a la película a través del montaje de las imágenes. Para Vertov las imágenes tienen que hablar por sí mismas —escuela de la imagen— y el trabajo del cineasta es captar la realidad social en su espontaneidad, con un claro compromiso político y una reflexión sobre el cine casi visionaria.

El *cinéma vérité* se definirá por la aceptación de la presencia de la cámara como catalizadora de la acción y la inclusión de la subjetividad del director en el film. La cámara debe ser una cámara viviente o una cámara participante. El *cinéma vérité* es una cierta forma de provocación: «no filmamos la vida como es, sino cómo la provocamos» (Eaton 1979: 54). Esta visión del cine lleva a Jean Rouch a anclarse firmemente en la ficción, a contar historias, al relato etnográfico, a la etnografía-ficción que

serán muchas de sus producciones cinematográficas como *Jaguar*. Esta obra supone la ruptura de Rouch con el realismo descriptivo del cine documental y con el modelo expositivo, para experimentar con la construcción de lo que llamará una ficción etnográfica. El *cinéma vérité* se centra en el reconocimiento de la interacción entre realizador y sujeto filmado, acentúa la presencia de la subjetividad del director en el filme y abre el cine a la participación de los sujetos. El *direct cinema* aboga por la no intervención del realizador sobre los acontecimientos que filma y elimina la mayor parte de los recursos de edición del documental «clásico», evitando todo aquello que es ajeno o externo a la propia escena filmada (comentario en *voice over*, música externa a la situación, re-actuaciones o reconstrucciones, incluso entrevistas dirigidas).

En su relación con la cámara, Rouch proyecta la dialéctica del trabajo etnográfico: observar-participar, acción-reacción, descripción-interpretación, conocimiento-comunicación. En cambio, toma de Vertov su reflexión sobre el medio fílmico, su idea de que el cine es distinto de la realidad en vivo y de que la cámara no es un ojo humano. Para Rouch, el cine construye su verdad: una verdad cinematográfica. El realismo en un filme es una construcción temática y estructural, creada a partir de pequeñas unidades de observación de la gente real haciendo cosas reales. Estas unidades son organizadas por el realizador en la película para expresar su versión o su posición sobre algo (Feld 1989: 232-233). Por contra, el *direct cinema* busca de forma más completa que cualquier otro estilo documental presentar inalterable la realidad social, de forma que la cámara debe estar ausente de la acción y limitarse a registrarla, como «una mosca en la pared».

Los objetivos del cine observacional se dirigen hacia el análisis del comportamiento, mientras que el cine directo intenta reflejar la espontaneidad de la situación. Tanto para el cine observacional como para el *direct cinema*, la intervención del antropólogo o las explicaciones del cineasta en el filme son siempre una interferencia. Hay que permitir que el espectador pueda ver cómo se desarrolla un acontecimiento sin que se le diga cómo lo debe interpretar o analizar. Puede que necesite claves para entender lo que sucede, pero es libre de sentir, de vivir la experiencia, sabiendo que lo que ve es un acontecimiento genuino, que no está dirigido, ni actuado, ni reconstruido ni dramatizado, sino que está tomado directamente de la vida misma, respetando en la medida de lo posible su integridad (MacDougall 1975: 109-124).

Colin Young desarrollará en términos teóricos los fundamentos del cine observacional a partir del estilo del *direct cinema* y de la tradición procedente de la observación naturalista. Colin Young entiende por *observational*

*cinema* el hecho de filmar a la gente en su ambiente natural mientras realiza las cosas que hace habitualmente y rechaza tanto la estructura dramática (como por ejemplo, el modelo de exposición, conflicto y resolución), como la didáctica en la construcción de la película documental (Young 1975: 68). El cine observacional es pues un estilo del cine etnográfico inspirado en el modelo de la observación científica, que busca describir los hechos con objetividad y neutralidad; es decir, que la construcción de los datos pueda ser conocida y reproducida por otro investigador y que el modelo no esté sesgado por juicios éticos o de valor moral, propios del analista.

Comparando el trabajo de campo de un antropólogo con la labor de un cineasta observacional en el terreno, Colin Young apunta que la diferencia entre filmar y tomar notas de campo es que el cine puede representar el hecho original directamente, mientras que el antropólogo está limitado por su capacidad de observación y de su memoria; está obligado a extraer inferencias a partir de las notas según las prioridades establecidas por su disciplina. De ahí se deduce que el cine logra una representación mucho más completa y fiel de la realidad que la que se pueda obtener por métodos de observación directos, que siempre estarán mediados por el lenguaje escrito y sometidos a las distorsiones de la memoria. La cámara no es un instrumento objetivo, en tanto que opera un proceso de selección (encuadre, ángulo, enfoque), reducción y abstracción (representación audiovisual), pero el cine permite un nuevo tipo de acceso a la realidad social y cultural, ya que puede representar el acontecimiento observado sin la mediación de la palabra —«The finished film can represent the event observed»— (Young 1975: 67).

Por el contrario, el *cinéma vérité* de Jean Rouch plantea la solución de este problema a partir del reconocimiento de la mediación cinematográfica y de la actuación de sus sujetos para la cámara:

Era como un juego, íbamos todos en el mismo coche y recuerdo que tuve una discusión con mi mujer porque para ella la verdad era más importante. ¿Porqué no hacía un documental en vez de pedir a mis amigos que actuaran para la cámara? Le expliqué que era muy difícil mostrar todo lo que yo quería mostrar sobre este tipo de migraciones en un documental (Marshall y Adams 1978: 1017).

La ficción permite a Jean Rouch la transformación del dato audiovisual en una narración etnográfica. El conocimiento antropológico está en la base de sus producciones, lo podemos reconstruir a través de sus imágenes, pero en raras ocasiones aparecerá de forma explícita. El cine muestra la verdad del cine, no la verdad del acontecimiento histórico; el cine es la creación de una nueva realidad. Jean Rouch compara su trabajo cinema-



tográfico con la metodología del antropólogo en la transformación de los datos. De la misma forma en que el antropólogo observa la realidad y de ella extrae unos datos que no son isomorfos con lo observado, sino que son construcciones que el antropólogo utiliza para su trabajo, el cineasta elabora sus imágenes, provoca respuestas, obtiene unos datos con los que construirá su discurso filmico. Es necesario hacer ficción para hacer etnografía, pero la voz del investigador es la garantía de la autenticidad de los datos que presenta.

Jean Rouch renuncia a la pretensión de objetividad y propone que la narración sea un discurso subjetivo; la narración no debe ser una exposición científica que proporciona el máximo de información asociada a las imágenes, sino un hilo conductor que acompañe a las imágenes y proporcione al espectador una interpretación personal:

La objetividad consiste en insertar lo que uno sabe en lo que uno filma, insertarse uno mismo con una herramienta que provoca la emergencia de cierta realidad [...] cuando tengo una cámara y un micrófono, yo no soy el yo mismo de siempre, estoy en un estado distinto, en un *cine-trance*. Esta es la objetividad que uno puede esperar, siendo perfectamente consciente de que la cámara está ahí y que la gente lo sabe. Desde el momento en que vivimos en una galaxia audiovisual, una nueva verdad emerge, una verdad cinematográfica, que no tiene nada que ver con la realidad normal (Eaton 1979: 50).

#### LA VIDA REAL

El tipo de filmación secuencial responde a la necesidad de crear un documento audiovisual de valor científico. Para Tim Asch, por ejemplo, la continuidad, como objetivo de la filmación etnográfica, significa idealmente el rodaje continuo de un acontecimiento vinculado a un sujeto. Para poder seguir la acción continuamente el fotógrafo debe tener una idea de lo que la gente va hacer y de lo que quiere obtener: identificar interacciones o acontecimientos significativos y dirigir la atención de la cámara hacia ellos. Así surgen problemas de delimitación, inherentes a la descripción de cualquier acontecimiento social. El observador y los participantes pueden discrepar profundamente en sus percepciones sobre cuándo empieza y cuando termina una secuencia de interacción y a quién incluye. Seleccionar cuándo y qué filmar es una decisión subjetiva y crucial. En el cine etnográfico, la cámara está calibrada en función de la teoría, epistemología y objetivos del investigador (Asch 1995: 259-260). En este sentido, parte del análisis se realiza ya en el modo de filmación. La mirada de la cámara es ya una mirada teórica.

Pero, si la decisión es subjetiva, ¿cómo podemos llegar a una descripción objetiva? Y, si la cámara es selectiva y reductiva, ¿cómo podemos obtener un registro completo y fiel de los acontecimientos? Y, si lo que queremos filmar es la actividad espontánea, ¿cómo podemos saber que el comportamiento es «natural», no actuado ni modificado por la presencia de la cámara? Y, suponiendo que estos problemas puedan resolverse, ¿no es mejor una visión «desde dentro», que sean los propios miembros de una cultura los que nos digan hacia dónde dirigir la cámara y que es lo realmente significativo para ellos?

La filmación secuencial presenta una serie de problemas derivados de lo que he denominado como «trampas de la representación visual» (Ardèvol 1998). Dicho de un modo sencillo, se trata de pensar que la representación fílmica refleja fielmente el suceso real, de forma que la filmación ininterrumpida, sin movimientos de cámara ni montaje posterior nos da una visión más exacta de lo sucedido que una filmación «artística». Creo sinceramente que esto es falso. Aunque la exposición de mis argumentos pueda ser algo apresurada, pienso que las críticas realizadas al cine observacional son de acuse de recibo, en cuanto éste olvida la mediación de la imagen audiovisual y toma el cine como un instrumento independiente del lenguaje y de la posición del investigador con respecto a la técnica que utiliza (lo que se llama «la transparencia del medio»).

Muy sucintamente, las trampas de la representación visual en relación a la filmación secuencial para el estudio del comportamiento pueden ser de cinco tipos:

a) El mapa no es el territorio: La confusión entre el acontecimiento y su imagen cinematográfica. El acontecimiento social no se reduce a su plano audiovisual, y por tanto, no podemos considerar la representación audiovisual como si fuera un registro fiel y completo de aquél. El dato audiovisual es válido para el estudio si tenemos en cuenta el proceso de transformación y las características de la mediación cinematográfica, y sobre todo, si conocemos el contexto del cual ha sido abstraído y el procedimiento. El antropólogo nunca opera con hechos o cosas, sino siempre con descripciones de hechos o de cosas. Cómo se plantee la descripción tiene importantes repercusiones en el análisis de los datos, sea esta descripción audiovisual o escrita (el modo de representación y el estilo de filmación son componentes del análisis).

b) En la pantalla no es posible distinguir el comportamiento «natural» del «actuado». Si bien es cierto que en la pantalla no podemos diferenciar qué es ficción y qué es actuación «real», ni tampoco podemos controlar la sobreactuación para la cámara, podemos, sin embargo, controlar la experiencia etnográfica. Entonces, incluso un comportamiento sobreactuado

puede ser un dato importante para la comprensión de las pautas culturales, por ejemplo, ante la cámara. Siguiendo a A. Duranti:

en las ciencias sociales, tratar con estas paradojas significa entender que hay distintas formas por las cuales la presencia de cierto tipo de actores sociales (etnógrafos, cineastas) o artefactos (bloc de notas, cámaras) juegan un papel en la actividad que está siendo estudiada, y los distintos tipos de transformaciones que cada medio y técnica produce (Duranti 1997: 117-119).

c) Descontextualización: La abstracción del contexto social de la imagen audiovisual en la filmación secuencial es una de las trampas más interesantes para la antropología y para el arte. Sin montaje, no hay estructura narrativa que supla esa ausencia. Esto nos descubre la necesidad de un conocimiento cultural implícito del contexto para dar sentido a las imágenes.

d) Linealidad: La filmación secuencial construye una línea temporal que obliga, de una forma no siempre acertada, a entender la acción social como una cadena de estímulo-respuesta. Trampa señalada por Ray L. Birdwhistell:

En el extremo de que la corriente de comportamiento que percibimos parece «realista», ésta carece de señales explícitas de peligro sobre la selección realizada, mucho más que por medio de otros instrumentos. Esto nos deja indefensos hacia nuestros hábitos convencionales de observación, que parecen tan naturales precisamente porque son costumbres. [Seguimos] las convenciones dramáticas americanas que ven la comunicación, la situación interpersonal y la interacción misma como secuencias de acción-reacción (1970: 151).

e) Efectos de representación: al realizar una abstracción del contexto, situaciones que se vivieron como dramáticas pueden aparecer en pantalla como irrisorias, la colocación de la cámara puede ocasionar errores de interpretación o efectos incontrolados, pero también nos puede dar pistas de la relación entre el contexto de investigación y la cámara. Los efectos de representación se utilizan intencionadamente en el cine documental o de ficción. En el cine de investigación también, pero la intención no es directamente comunicativa hacia el espectador, sino que el efecto de representación es una respuesta a una situación comunicativa durante la filmación, el resultado de una interacción en el contexto de investigación.

Detectar estas trampas, si vamos por buen camino, no nos impide utilizar el cine como instrumento de investigación, sino todo lo contrario. Nos lleva a la posibilidad de utilizar el cine y el vídeo como técnica etnográfica, como un tipo de datos (audiovisuales) irremplazables por el lenguaje escrito y complementarios a éste. Esto supone plantearse dife-

rencias importantes entre el cine de investigación y el cine documental: el dato audiovisual no puede tratarse como si fuera una película. El dato audiovisual solo se convierte en relevante para la antropología cuando es interpretado en el contexto etnográfico. Sin embargo, el cine observacional niega la interpretación teórica de la imagen. El distanciamiento de la cámara parece que justifica un distanciamiento teórico, la posibilidad de una representación no sesgada por el punto de vista del investigador.

El punto de partida metodológico que propongo y que he desarrollado en el campo de la investigación sociojurídica (Ardèvol 1997) supone, en primer lugar, que el dato audiovisual no es un dato «externo» sino que ha estado construido por el investigador en relación con el contexto de investigación y con unos objetivos precisos en la cabeza. En segundo lugar, y derivado del primer supuesto, los datos audiovisuales no son independientes del trabajo de campo etnográfico. La calidad del dato audiovisual dependerá pues de la relación entre la cámara, el investigador y el contexto de investigación. No podemos analizar los datos audiovisuales de forma independiente del trabajo de campo. Necesitamos un tipo de información contextual que la representación audiovisual omite.

Para saber lo que está pasando, por ejemplo, durante la observación de un juicio oral en un tribunal de justicia o en la representación audiovisual de este acontecimiento necesitamos identificar el contexto. Si no se identifica el contexto, no puede comprenderse nada. La acción observada carece de un sentido preciso hasta que podamos clasificarla como un «juicio» o «un juego». Pero los contextos no son sino categorías de la mente... Para saber lo que está pasando necesitamos echar mano del conocimiento subjetivo; solamente utilizando la introspección, la empatía y las premisas culturales compartidas, alguien puede saber cómo ve el otro un determinado contexto (Bateson 1993: 117-123). Es lo que hacemos al observar una filmación etnográfica. Sería tonto no comparar lo que ya conocemos con lo que podemos ver en la pantalla, pero sería desastroso pensar que lo que vemos en la pantalla es el comportamiento «tal y como sucedió». Registrar de forma continuada secuencias de comportamiento tal y como se producen espontáneamente en la vida cotidiana —una vista oral— no es lo mismo que ver luego las imágenes en la pantalla.

El etnógrafo sabe que los datos audiovisuales no están ahí en la pantalla, sino en su construcción teórica. Pero los trucos de la representación visual pueden hacernos ver visiones y sospechar, ingenuamente, que el comportamiento filmado es el comportamiento.

## ANTROPOLOGÍA COMPARTIDA

La metodología con técnicas audiovisuales es un camino abierto. 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 exactamente 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 que estamos ofreciendo de los sujetos representados? ¿Cómo miramos a través de la pantalla?

Espero que el lector haya encontrado útil este mapa de viaje casero, a medio hacer, inacabado, esbozado en forma de bucle que termina tal y como empezó. Quisiera haber convencido al lector, a pesar de las muchas incoherencias textuales que pueda haber encontrado, de la necesidad de incorporar la imagen en su disciplina. Y que viera en las nuevas tecnologías audiovisuales y textuales un pretexto para desarrollar nuevas formas de trabajar con la vida real, al lado de y con las personas que, hasta hace poco, eran sujetos pasivos en la investigación etnográfica. Sabemos que no estudiamos a «los sujetos», sino que estudiamos «junto a» los miembros de un colectivo que, mediante la observación participante, pasa a ser también el nuestro. Lo que tengamos que decir, no lo decimos sobre ellos, sino junto a ellos; sobre un objeto teórico creado durante el proceso de investigación y sobre unos problemas que nos afectan directamente. La participación de la cámara en la acción llevó a Jean Rouch a formular este concepto de antropología compartida porque se dio cuenta de que el sujeto entraba a formar parte también del proceso de investigación. La imagen cinematográfica no es el reflejo de una realidad externa, sino de una interrelación social que se produce a través de ella.

Una antropología visual compartida, siguiendo a Jean Rouch en su idea aunque no en su formulación, sería aquella que incorporara la técnica cinematográfica en su metodología y en su reflexión teórica. Supondría una nueva forma de acceso al estudio empírico, una nueva forma de relación entre los sujetos que forman parte del proceso de investigación y una nueva forma de entender los objetivos de la antropología y la práctica de políticas sociales. Sería, por una parte, la reflexión teórica y crítica de la mirada antropológica sobre las sociedades humanas y, por otra, el

estudio de cómo los seres humanos utilizamos la imagen; una antropología de la mirada.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARDÈVOL, Elisenda, 1997: «Representación y cine etnográfico», *Quaderns de l'ICA*, 10.
- 1998: «La construcción de la mirada en *The Ax Fight*», *Secuencias, Revista de Historia del Cine*, abril.
- 1998: «Esto no es una película: etnografía y construcción de datos audiovisuales», en E. Bodelón y E. Picontó (eds.), *Jovenes Sociólogos del Derecho*, Oñati: Instituto Internacional de Sociología Jurídica, (en prensa).
- ARDÈVOL, E. y L. PÉREZ-TOLÓN (eds.), 1995: *Imagen y Cultura; Perspectivas del cine etnográfico*, Granada: Diputación Prov. de Granada. Biblioteca de Etnología, n.º 3.
- ASCH, Timothy, 1975: «Using Film in Teaching Anthropology: One Pedagogical Approach», en P. Hocking (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, The Hague: Mouton.
- ASCH, T. & P. ASCH, 1988: *Film in Anthropological Research, Senri Ethnological Studies*, n.º 24.
- ASCH, T., J. MARSHALL & P. SPIER, 1973: «Ethnographic Film: Structure and Function», *Annual Review of Anthropology*, 2.
- BARNOUW, Erik, 1974: *Documentary, a History of the Non-fiction Film*, Oxford: Oxford University Press.
- BATESON, Gregory & M. MEAD, 1977: «Margaret Mead and Gregory Bateson on the Use of the Camera in Anthropology», *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 4, n.º 2, winter (extracto de «For God's Sake, Margaret, Conversation with G. Bateson and M. Mead», *The CoEvolution Quarterly*, 10, 21, 1976).
- BHABHA, Homi K., 1983: «The other question... Homi K. Bhabha reconsiders the stereotype and colonial discourse», *Screen*, 8, n.º 6, november-december.
- BIRDWHISTELL, Ray L., 1973: *Kinesics and Context, Essays on Body-Motion Communication*, London: Penguin Books [1970].
- CLIFFORD, James & G. MARCUS (eds.), 1986: *Writing Culture*, Berkeley: University of California Press.
- COLLIER, J. & M. COLLIER, 1986: *Visual anthropology: Photography as a Research Method*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- COLLEYN, J. P., 1992: «Il faut décroiser le genre!», *Demain, le cinéma ethnographique, CinemAction*, monográfico, 64, 3tr.
- CONNOR, L., T. ASCH & P. ASCH, 1986: *Jero Tapakan: Balinese Healer*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CRAWFORD, PETER I. & J. K. SIMONSEN (eds.), 1992: *Ethnographic Film. Aesthetics and Narrative Traditions, Proceedings from Nafa 2*, Aarhus: Intervention Press.
- CRAWFORD, P. I. & D. TURTON, 1992 (eds.): *Film As Ethnography*, Manchester: University of Manchester Press.
- CHIOZZI, Paolo, 1989: «An experience in Teaching Visual Anthropology in Italian High Schools», en P. Chiozzi (ed.), *Teaching Visual Anthropology*, European Association for Visual Studies of Man.
- DE BRIGARD, Emilie, 1975: «The History of Ethnographic Film», en P. Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, The Hague-Paris: Mouton.

- DE FRANCE, Claudine, 1989: *Cinéma et Anthropologie*, Paris: Foundation de la Maison des Sciences de l'Homme.
- DE HEUSCH, Luc, 1993: «El nacimiento del cine documental sociológico en Europa», *Fundamentos de Antropología*.
- DURANTI, Alessandro, 1997: *Linguistic Anthropology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ECO, Umberto, 1979: *The Role of the Reader*, Bloomington: Indiana University Press.
- 1990: *The Limits of Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press.
- EATON, Mick (ed.), 1979: *Anthropology-Reality-Cinema: The films of Jean Rouch*, London: British Film Institute.
- FELD, Steven, 1989: «Themes in the cinema of Jean Rouch», *Visual Anthropology*, n.º 2.
- GARRIDO, José Angel, 1993: «Antropología i cinema», *Avenç*, n.º 174.
- GEERTZ, Clifford, 1987: *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa [1973].
- GROSS, L., J. S. KATZ & J. RUBY (eds.), 1988: *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and Television*, New York: Oxford University Press.
- GUREVITCH, M., T. BENNETT, J. CURRAN & J. WOOLACOTT, 1982: *Culture Society and the Media*, New York: Methuen.
- HEIDER, Karl. G., 1972: *Films for Anthropological Teaching*, Washington: Program in Ethnographic Film.
- HOCKINGS, Paul (ed.), 1975: *Principles of Visual Anthropology*, The Hague-Paris: Mouton.
- 1988: «Ethnographic Filmming and the Development of Anthropological Theory», en P. Hockings & Y. Omori (eds.), *Cinematographic Theory and New Directions in Ethnographic Film*, Chicago: University of Illinois Press.
- LISÓN ARCAL, J. C., 1993: «Antropología Visual: un campo abierto», *Sociedad y Utopía*, n.º 1.
- LOIZOS, Peter, 1993: *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness, 1955-1985*, Manchester: Manchester University Press.
- LÓPEZ IZQUIERDO, Miguel y Silvia VENTOSA, 1990: «El documento fílmico en la Antropología Visual», *II Congreso de Folclore Andaluz*, Sevilla.
- MACDOUGALL, David, 1975: «Beyond Observational Cinema, Principles of Visual Anthropology», en P. Hockings (ed.), *op. cit.*
- 1992: «Whose story is it?», en P. I. Crawford & J. K. Simonsen (eds.), *op. cit.* (traducción: «De quién es la historia?», en E. Ardèvol y L. Pérez-Tolón (eds.), *op. cit.*).
- MARCUS, George E., 1990: «The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage», *Visual Anthropology Review (SVA)*, spring.
- MARCUS, G. E. & M. M. J. FISHER, 1986: *Anthropology as cultural critique. An experimental moment in the human sciences*, Chicago: University of Chicago Press.
- MARSHALL, John & John W. ADAMS, 1978: «Jean Rouch talks about his films», *American Anthropologist*.
- MARTÍNEZ, Wilton, 1992: «Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship», en P. I. Crawford & D. Turton (eds.), *op. cit.*
- 1990: «Critical Studies and Visual Anthropology: Aberrant versus Anticipated Readings of Ethnographic Film», *Commission for Visual Anthropology Review (CVA)*, spring.
- 1987: «The Visual Translation of Cultures: Exploring the Use of Film in Teaching Anthropology», *The American Anthropological Association Meeting*, Chicago, nov. 1.
- MORLEY, David, 1980: *The 'Nationwide' Audience: Structure and Decoding*, London: British Film Institute.
- RENOV, M., 1986: «Rethinking Documentary», *Wide Angle*, 8, n.º 3 & 4.

- ROLLWAGEN, Jack, R. (ed.), 1988: *Anthropological Filmmaking*, Switzerland: Harwood Academic Publishers.
- (ed.), 1993: *Anthropological Film and Video in The 1990s*, New York: The Institute, Inc.
- ROUCH, Jean, 1975: «The Camera and Man, Principles of Visual Anthropology», en P. Hockings (ed.), *op. cit.*
- RUBY, Jay, 1975: «Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?», *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 2, n.º 2.
- 1980: «Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology and Film», *Semiotica*, n.º 3.
- SAID, Edward, 1989: «Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors», *Critical Inquiry*, n.º 15.
- STOLLER, Paul, 1992: *The Cinematic griot: The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago: Chicago University Press.
- VARIOS AUTORES, 1989: *Imatges de l'Altre al cinema, Correu de la Unesco*, XII, n.º 138.
- VARIOS AUTORES, 1993: *Antropología Visual*, núm. especial. *Antropológicas*, México: UNAM.
- WINSTON, Brian, 1988: «Direct Cinema: The Third Decade», en A. Rosenthal (ed.), *New Challenges for Documentary*, Berkeley: University of California Press.
- WORTH, Sol, 1981: *Studying Visual Communication*, ed. Larry Gross, University of Pennsylvania Press.
- WORTH, S. & John ADAIR, 1972: *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Bloomington: University of Indiana Press.
- YOUNG, Colin, 1975: «Observational Cinema», en P. Hockings (ed.), *op. cit.*

El artículo se centra en las imágenes cinematográficas que el etnógrafo crea como parte de su investigación, y que finalmente construye y edita como modo de representar y comunicar sus resultados a una audiencia especializada y a un público abierto. La autora considera como cine etnográfico la producción audiovisual realizada a partir de una investigación antropológica. Desde este punto de partida, se analizan las distintas tendencias del cine etnográfico, en relación a la metodología básica del trabajo de campo.

This paper is about ethnographic cinema, that is the audio-visual production of images which the ethnographer creates as a part of the anthropological research, later to be constructed and edited to represent and communicate her/his results to an specialised audience and to the general public. From this standpoint an analysis is made of the various tendencies of film production with regard to the methodological principles of the field work.