
CARTOGRAFÍAS

CARTOGRAFÍA EPISTEMOLÓGICA DE LA ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL: SITUARSE, MODELOS DE ANÁLISIS, USO Y PRODUCCIÓN

EPISTEMOLOGICAL CARTOGRAPHY OF AUDIOVISUAL ANTHROPOLOGY: ANALYSIS, USE AND PRODUCTION MODELS

Juan Ignacio Robles Picón¹

Departamento de Antropología Social. Universidad Autónoma de Madrid

Recibido 30 de marzo de 2023; Aprobado 20 de septiembre de 2023

Cómo citar este artículo / Citation: Robles Picón, Juan Ignacio. 2023. «Cartografía epistemológica de la antropología audiovisual: situarse, modelos de análisis, uso y producción». *Disparidades. Revista de Antropología* 78(2): e014. doi: <<https://doi.org/10.3989/dra.2023.014>>.

RESUMEN: El artículo pone en relación el cine antropológico con sus fundamentos epistemológicos. Propone un modelo de análisis y uso, a partir de siete modos de significación que se corresponden con sendos modelos de narración audiovisual. Estos modos de significación van construyendo aquello que es significativo del campo, siempre conscientes de una autoría situada. El análisis que desarrollamos a lo largo de esta cartografía pretende ser de utilidad para realizadores que encaran sus procesos de creación audiovisual; evaluadores de revistas digitales especializadas en antropología audiovisual; jurados de festivales y muestras de cine antropológico; tribunales académicos; y docentes que dictan asignaturas de antropología audiovisual. La cartografía sugiere una visión de conjunto, un mapa de posiciones epistemológicas necesarias para fundamentar la validez del cine documental antropológico.

PALABRAS CLAVE: Antropología audiovisual; Epistemología; Cine documental; Modos de significación, Estado de la cuestión, Narrativas audiovisuales.

ABSTRACT: This article relates anthropological cinema with its epistemological foundations. It proposes a model of analysis and use based on seven modes of meaning that correspond to two models of audiovisual narration. These modes of signification are building what is significant in the field, always aware of a situated authorship. The analysis that we develop throughout this cartography aims to be useful for filmmakers who face their audiovisual creation processes; evaluators of digital magazines specialized in audiovisual anthropology; juries of anthropological film festivals and exhibitions; academic committees; and scholars who teach audiovisual anthropology courses. The cartography suggests an overall vision, a map of epistemological positions necessary to found the validity of anthropological documentary cinema.

KEYWORDS: Audiovisual anthropology; Epistemology; Documentary cinema; Modes of signification; State of the Art; Audiovisual narratives.

Copyright: © 2023 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

1 Correo electrónico: juan.robles@uam.es. ORCID iD: <<https://orcid.org/0000-0001-8833-3990>>.

1. ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL Y EPISTEMOLOGÍA. ¿DE QUÉ ESTAMOS HABLANDO?

Este artículo pretende profundizar el diálogo entre la antropología audiovisual y su fundamentación epistemológica. Exponemos un modelo de análisis y uso del cine antropológico en sus distintas formas de mostrarse, narrarse y significarse.

Nos planteamos dos preguntas:

- Una primera destinada a autores/as que van a comenzar el desarrollo de una pieza audiovisual antropológica: ¿cómo entrelazar de forma coherente las estructuras argumental, narrativa y dramática, respectivamente?
- Una segunda destinada a críticos y evaluadores: ¿está coherentemente fundamentada epistemológicamente la narración de la pieza audiovisual antropológica? Es decir, ¿se expresa de forma audiovisualmente coherente la forma en que el autor se relaciona con lo investigado?

Derivado de estas dos preguntas, sostenemos que la confiabilidad o *trustworthiness* (Guba y Lincoln 1994; Robles y Téllez 2018) del cine antropológico se fundamenta en el grado de coherencia existente entre el modo de representación/significación audiovisual y el enfoque epistemológico que sustenta todo el proceso de producción audiovisual. Porque, como señala Teresa San Román (en Grau 2000: 229), el proceso de depuración metodológica se convierte en la máxima garantía, si no de veracidad, sí de confiabilidad.

A lo largo de la cartografía vamos a proponer y analizar siete modelos narrativos basados en los trabajos previos de Nichols (1997), Ardèvol (2006) y Zirió y Flores (2009).

Las piezas audiovisuales objeto de este artículo pertenecen al género del cine antropológico; es decir, son piezas audiovisuales que hacen aportaciones teóricas en el campo de la antropología (Heider 1995; Rollwagen 1995; Lisón 2014) que se articulan como estructuras narrativas y dramáticas que sostienen argumentos, descripciones e interpretaciones antropológicas por sí mismas y no requieren de complemento escrito para explicitar su sentido pleno. Son trabajos de antropología sociocultural que presentan los resultados finales de toda una investigación (Grau 2000: 238).

Por tanto, el diseño de la investigación tiene que formularse desde el principio adaptándose a las particularidades del lenguaje audiovisual (Krotz en Zirió 2015: 49). Por ejemplo, la primera pregunta de investigación tiene que poder traducirse a imagen y sonido, de tal forma que el plano, la secuencia adquiera densidad significativa (De France 1995). Esta significación está relacionada con una determinada forma de mirar, una sensibilidad etnográfica propia de la antropología que propicia un diálogo intercultural y una experiencia en la que ambas partes resultan transformadas (Zirió 2015).

Me gusta la definición de cine antropológico, que aporta Ardèvol (2006: 61): «es aquel que busca representar una cultura de forma holística partiendo de la descripción de aspectos relevantes de la vida de un grupo social y con la intención explícita de incidir en el campo del conocimiento sobre aspectos sociales y culturales de la vida humana»; y cuya validez está relacionada con la coherencia epistemológica entre sus estructuras narrativas, dramáticas y argumentales. Esta última frase de la definición es el argumento que vamos a desarrollar en esta cartografía.

1.1. PARADIGMAS EPISTEMOLÓGICOS: SITUANDO NUESTRA RELACIÓN CON EL CAMPO

Navegando en las aguas profundas de la epistemología, definiríamos el ámbito de lo epistemológico como aquel que analiza la forma en que el/la investigador/a se relaciona con lo investigado (Vallés 1999; Bourdieu, Chamboredon y Passeron 2002; Guba y Lincoln 2012) para dotar de validez y significado la narrativa audiovisual final. Esta validez va a depender de la coherencia entre el posicionamiento epistemológico en el contexto propio del campo y la construcción del objeto de estudio audiovisual. Como señala Worth (1995: 212), «a la hora de analizar los datos de un filme, éstos han de situarse en su contexto de producción y de exhibición; hay que tener en cuenta, cómo fueron realizadas estas producciones visuales, bajo qué reglas culturales, por qué grupos y para qué objetivo».

Siendo fieles al carácter sintético de este artículo, vamos a poner en diálogo siete modos de significación y narración audiovisual, con tres paradigmas epistemológicos a partir de la clasificación de Guba (1994), sintetizada por Vallés (1999) y actualizada

por Guba y Lincoln, (Denzin 2012)²: paradigma positivista (en sus versiones post-positivista y naturalista); paradigma interpretativista (síntesis del constructivismo y teoría crítica); y paradigma cooperativo-participativo.

El paradigma positivista se fundamenta en la experimentación y reconstrucción de la experiencia a través de la correlación de variables controlables (Hammersley y Atkinson 1994: 16). Se busca generar hipótesis que expliquen la acción y la práctica social. El positivismo considera que existe una realidad externa a la experiencia de los sujetos y aspira a descubrir con objetividad sus leyes de funcionamiento.

El paradigma interpretativista-constructivista, construye el conocimiento antropológico a partir de la interpretación del significado de la acción humana (Geertz 1973), remitiéndose a la subjetividad y experiencia de los propios sujetos en un contexto particular. Enlaza con el constructivismo (Bourdieu, Chamboredon *et al.* 2002: 52) y con el interaccionismo simbólico relacionado con situaciones comunicacionales (Rorty en Guba y Lincoln 2012: 54) en el marco de las cuales refiere el conocimiento generado y situado (Clifford 1995).

Por su parte, el paradigma epistemológico participativo-cooperativo parte también de un conocimiento experiencial de los sujetos implicados en el campo audiovisual, pero con una orientación proposicional y aplicada. La validez del conocimiento está relacionada con la praxis que ha de ser estímulo para la acción transformadora y performativa (Holman 2015). El investigador-autor-realizador se

convierte en un agente del cambio para la acción política transformadora y emancipadora.

Es evidente, pero no está de más subrayarlo, que todas, absolutamente todas las piezas de cine antropológico que podamos analizar integran en mayor o menor medida algún elemento de cada uno de estos tres paradigmas epistemológicos; sin embargo, con mucha probabilidad, tiende a prevalecer uno de los paradigmas, orientando la mirada y, lo que es más importante, fundamentando y dando coherencia, credibilidad, consistencia al trabajo audiovisual final. Siguiendo a Hammersley, (1994: 9) pero citando a Laurel Richardson (en Guba y Lincoln 2012: 41), «las categorías y paradigmas son fluidos, de hecho, todas las categorías no paran de modificarse, agrandarse. De hecho, los límites entre los paradigmas cambian. Este es el equivalente paradigmático del desdibujamiento de los géneros de Geertz».

1.2. LOS MODOS DE SIGNIFICACIÓN Y NARRACIÓN

Dice Ardèvol (1996:6) que un modo de representación es «la forma final que toma el producto audiovisual». Por su parte, Flores (2020: 85) define el modo de representación, como «la forma de organización de la información para que el documental se presente de forma inteligible». Desde un posicionamiento constructivista, añadimos que el modo de representación es más un modo de significación, en tanto en cuanto la estructura narrativa subraya determinados elementos significativos de la estructura argumental. De esta forma, proponemos desbordar el concepto de representación, en tanto en cuanto el sujeto (se) construye desde un contexto situado, significándolo desde una determinada urdimbre de sentido. Como indican Guba y Lincoln (2012: 42):

Nuestra postura es constructivista, en el sentido que los criterios para juzgar la realidad no son absolutos, sino que derivan del consenso comunitario respecto a qué es real, qué es útil y qué tiene significado (...). Las actividades creadoras de significado son de interés central para los constructivistas, simplemente porque la creación de significado/sentido, determina la acción.

Los siete modos de significación y narración que presentamos a continuación se inspiran en esta posición. Al tiempo pretenden continuar la línea teórica de trabajos previos de autoras como Ardèvol

2 Aunque en el texto se proponen cinco paradigmas (positivismo, post-positivismo, teoría crítica, constructivismo y cooperativo-participativo), sin embargo, refiere a los paradigmas no convencionales interpretativistas para englobar de forma sintética la teoría crítica, el constructivismo y el participativo. Nosotros, por su mejor adaptación al análisis y uso de las etnografías audiovisuales, hemos partido de los tres paradigmas epistemológicos propuestos. De ellos se derivan múltiples perspectivas teórico-epistemológicas que se definen respectivamente por poner en el centro algún factor específico de la teoría social: ya sea el género (feminismo), la clase social (la teoría crítica), la identidad étnica (los estudios culturales), la relación con la naturaleza (ecología), etc. (Denzin y Lincoln 2012: 21). Somos plenamente conscientes que esta decisión de trabajar con tres paradigmas simplifica numerosos matices de la siempre compleja dimensión epistemológica del conocimiento. Sin embargo, hemos preferido construir un modelo eficaz y relativamente accesible para la producción y análisis de este tipo de documentos audiovisuales.

(1994, 1996, 2006), Nichols (1997)³, Crawford (1992)⁴ y Grau (2000: 168)⁵. Cada modo de significación es analizado a partir de cuatro categorías: paradigma epistemológico, estilo de filmación, composición-edición y contexto de exhibición. A su vez, estas cuatro categorías se desglosan en doce ítems, respectivamente.

A continuación, definimos brevemente cada categoría y sus respectivos ítems, para posteriormente ver su desarrollo en cada uno de los siete modos de significación y con ejemplos de piezas audiovisuales concretas.

1.2.1. PRIMERA CATEGORÍA: EL PARADIGMA EPISTEMOLÓGICO

Esta categoría desarrolla el modo de colaboración recogido por Ardèvol (1996: 7). Siguiendo a los autores ya citados, definimos sintéticamente el ámbito de lo epistemológico, como aquel que analiza la forma en que el investigador se relaciona con lo investigado; es decir, cómo llegamos a saber lo que las cosas son. Analizamos el paradigma epistemológico a partir de seis ítems:

- El primer ítem lo hemos denominado el fundamento del conocimiento: este ítem refiere a la dimensión del conocimiento (Habermas 1963, 68) que sustenta la validez de los argumentos expresados en la pieza audiovisual. La validez de la narración audiovisual puede pivotar, siguiendo los tres paradigmas epistemológicos arriba definidos, bien sobre el grado de objeti-

vidad de las leyes que explican la realidad que se desvela; bien sobre el grado de veracidad de la interpretación de la experiencia de los sujetos que protagonizan el audiovisual; bien sobre la capacidad de transformación, la praxis que deriva de la pieza audiovisual.

- El segundo ítem nos lleva a la construcción del fundamento del conocimiento en la narración audiovisual; esto es, nos preguntamos, cuál es el elemento narrativo que expresa el conocimiento antropológico. Proponemos cuatro posibilidades. En la palabra, ya sea en el discurso de los sujetos o en el del realizador. En el acontecer de la acción de los sujetos en su vida cotidiana en el campo. En los elementos sensoriales sobre los que se construyen y expresan las emociones. En la interacción y reflexividad entre los sujetos dialogando entre sí y/o ante la cámara. Sea como sea, el conocimiento antropológico que aporta la pieza audiovisual va a narrarse sobre alguno de estos elementos.
- El tercer ítem que proponemos tiene que ver con la validez de los argumentos expuestos en la estructura argumental de la pieza audiovisual. La validez, siguiendo a Guba y Lincoln (2012: 43) es un criterio central que establece el grado de calidad de la investigación. Teresa San Román, relaciona la calidad con el grado de confiabilidad del conocimiento antropológico (Grau 2002). Para el enfoque epistemológico positivista, la validez se relaciona con el rigor de la metodología aplicada para dotar de representatividad y capacidad de generalización a los argumentos; en este caso, los expresados audiovisualmente. Desde un paradigma constructivista, interpretativista, hermenéutico, la validez tiene que ver con la autenticidad(es) de las interpretaciones expresadas en las piezas audiovisuales (Richardson en Guba y Lincoln 2012: 64). Sin embargo, para el paradigma cooperativo-participativo, la validez reposa en la capacidad de la estructura argumental para desencadenar una acción positiva para la transformación social.
- El cuarto ítem lo hemos denominado voz; es definida por Rosanna Hertz (Guba y Lincoln 2012: 64) como «la manera en que se expresa la autoría». Es un concepto muy útil para establecer cuál es el lugar

3 a) Modo expositivo; 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 2001: 32-75).

4 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).

5 Documental expositivo, documental de observación, documental interactivo o cinema verité, documental reflexivo, documental en primera persona, documental poético, dram-documental.

de enunciación que predomina en la pieza audiovisual y que hemos relacionado con el nivel del discurso o enunciación emic/etic (Harris 1964, 1982). Somos conscientes de la controversia de esta categoría (Díaz de Rada 2006; González Echeverría 2009), por lo que hemos sumado tres niveles del discurso más: el interactivo, normativo, sensorial y observacional. Toda pieza audiovisual es narrada por varias voces, entremezclándose diversos niveles del discurso, sin embargo, es seguro que uno de ellos predomina: emic, etic, observacional, interactivo, sensorial o normativo. Lo interesante es que esa voz o lugar de enunciación prevaeciente guarda un cierto grado de coherencia con el paradigma epistemológico predominante en la pieza audiovisual.

- El quinto ítem es el control. Analiza la relación (de poder) que se establece entre los sujetos que construyen el campo y narran la pieza audiovisual: Estos son, el autor-realizador, los sujetos protagonistas del campo y los espectadores. La cuestión del control de la narración cobró interés en el marco de las reflexiones sobre el cine observacional, cuando MacDougall (1995: 409) afirmó que «las historias de los sujetos son a menudo más importantes que las del cineasta. Y esto podía verse como un paso necesario hacia un cine más participativo».
- El sexto ítem es la reflexividad, que definimos como el grado de explicitación de los *selves* de los protagonistas de la pieza audiovisual (Guba y Lincoln 2012: 67). También existe la reflexividad de los medios de producción, es decir, cuando se visibilizan la posición de las cámaras, quién las maneja, dónde están situados los micrófonos, etc.

1.2.2. SEGUNDA CATEGORÍA: EL ESTILO DE FILMACIÓN

El sentido de las piezas de antropología audiovisual se construye a través de la composición fotográfica y sonora de los planos y secuencias (Ardèvol 1996; Heider 1976). Elementos como el ángulo y distancia focal, la colorimetría, la profundidad de campo, el enfoque, el sonido (extra) diegético, la frecuencia y ángulo sonoro, construyen la denotación imagética que connota los significados del campo y los sujetos

(Barthes 1995). Es fundamental conocer el lenguaje fotográfico y sonoro para significar con precisión elementos concretos del campo audiovisual. Hemos elegido tres ítems que connotan y traducen específicamente el paradigma epistemológico:

- El primer ítem es la composición fotográfica de los planos. Duración y continuidad de la acción filmada resultan en dos tipos de planos: Por un lado, planos secuencia y por otra parte, planos asociados que juegan con la elipsis (inmersión de una parte de la acción).
- El segundo ítem es la composición del sonido. El sonido directo-diegético o extradiegético es uno de los elementos que nos permiten analizar la composición del sonido, nuevamente priorizando aquellos elementos que nos permiten establecer una relación con el paradigma epistemológico que predomina en la pieza audiovisual. El ángulo y distancia de captación del sonido que nos permite discriminar el sonido que se significa con prioridad, es otro de los elementos que consideramos.
- El tercer ítem son las técnicas etnográficas que han permitido producir los materiales audiovisuales con los que se construye la narración. En el cine antropológico es fundamental la metodología y las técnicas etnográficas elegidas para producir los planos y secuencias. Es evidente, como analizaremos a lo largo de la cartografía, que las técnicas guardan una estrecha relación con el tipo de trabajo de campo (Gúber 2001), y en nuestro caso, con la coherencia del modo de significación y narración elegido.

1.2.3. TERCERA CATEGORÍA: LA COMPOSICIÓN Y EDICIÓN

El concepto central que manejamos es el de continuidad, que apela a la construcción significativa del relato, remitiendo a toda una serie de convencionalidades que conforman una cultura audiovisual coherente con el marco de referencia cultural de la audiencia (Worth 1972). Los dos ítems que hemos elegido son:

- El referente analítico de la narración. Nos referimos, siguiendo a Pault (2002) y Francés (2003), al hilo conductor que da sentido y guía la continuidad de la narración: jugamos con dos

parejas de conceptos que nos permiten analizar con precisión cuál es este hilo conductor: la palabra versus la imagen; el concepto o la categoría etnográfica versus el acontecer de la acción.

- El segundo ítem es la sincronía, entre la imagen y el sonido de las secuencias. Es decir, nos referimos a la concordancia de la imagen con el sonido directo que se produce en el desarrollo de cada una de las acciones. Nuevamente, y siendo algo reiterativos, una mayor o menor sincronía tiene connotaciones epistemológicas diferentes que guardan una determinada coherencia con el modo de significación o narración.

1.2.4. LA CUARTA CATEGORÍA: LOS CONTEXTOS DE EXHIBICIÓN

Esta cuarta categoría analiza los *targets* o audiencias para las que está destinada la pieza audiovisual. Vamos a tomar como referencia cuatro contextos de exhibición:

- El público generalista.
- El público académico especializado.
- Las instituciones y entidades tanto de la administración pública y/o entidades privadas

- El público compuesto por las propias comunidades con las que trabajamos.

Algo característico del medio audiovisual es que el contexto de exhibición condiciona la organización de las tres categorías anteriores y todo el proceso de producción previo, ya que nuestros materiales audiovisuales no pueden inventarse a posteriori, y han de corresponderse, desde que son pensados en el guión, con el público al que serán destinados. Por ejemplo, si construimos una pieza audiovisual para un público generalista de un canal de difusión amplio, las técnicas de filmación y edición tendrán que ajustarse a los parámetros propios de estos canales, en duración y conformación de la imagen y el sonido; a su vez las voces predominantes y la autoridad remitirá a un paradigma epistemológico determinado. Y así con cada uno de los públicos o contextos de exhibición, como veremos en el desarrollo de la presente cartografía.

Reproducimos a continuación un gráfico que recoge los siete modos de significación y narración que vamos a analizar (Figura 1):

A continuación, compartimos el cuadro que detalla del significado de cada una de las categorías e ítems de cada uno de los siete modos de significación. En el desarrollo de la cartografía, comentaremos

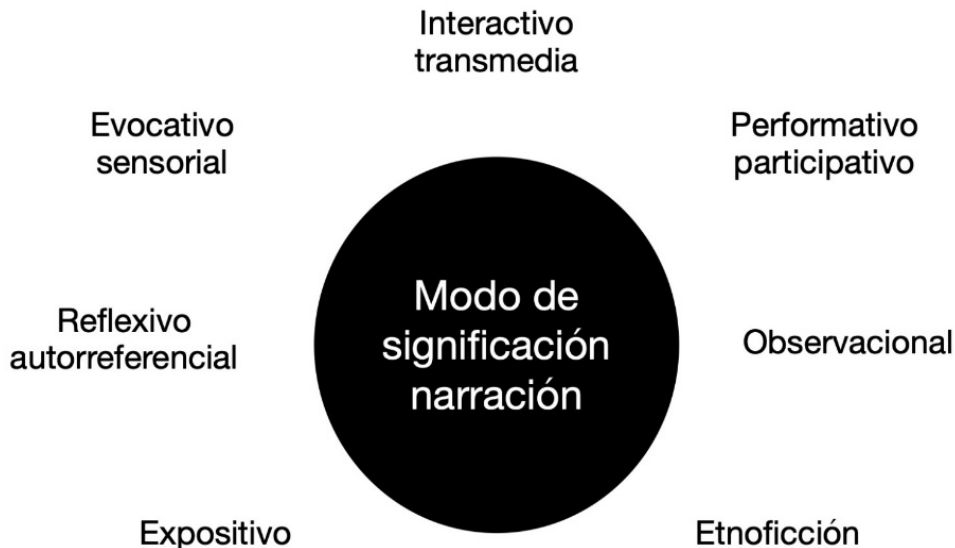


FIGURA 1.- Gráfico resumen de los siete modos de significación y narración audiovisual.
Fuente: Elaboración propia.

CATEGORÍAS / ÍTEMS	MODOS DE SIGNIFICACIÓN Y NARRACIÓN							
	I. EXPOSITIVO		2. OBSERVACIONAL CINE DIRECTO	3. PERFORMATIVO PARTICIPATIVO	4. REFLEXIVO AUTOREFERENCIAL	5. SENSORIAL EVOCATIVO	6. DOCU- ETNOFICCIÓN	7. INTERACTIVO TRANSMEDIA
	EXPOSITIVO AUTOR	EXPOSITIVO SUJETOS						
A. PARADIGMA EPISTEMOLÓGICO	POSITIVISMO	POSITIVISMO INTERPRETATIVO	POSITIVISMO NATURALISTA	PARTICIPATIV. COOPERATIVO	INTERPRETATIV. CONSTRUCTIVISMO	INTERPRETATIV. SUBJETIVO	INTERPRETIV.	POLI-EPISTEMOLOGIA
1. Fundamento del conocimiento Realidad/Experiencia/ Praxis	Realidad objetividad	Realidad experiencia	Realidad/experiencia	Praxis	Experiencia	Experiencia subjetiva	Experiencia ficcionada	Realidad y/o Experiencia y/o Praxis
2. Dónde se expresa el fundamento del conocimiento (Palabra/Acontecimiento/ Sensorialidad/Interacción)	Palabra Experto	Palabra Sujetos.	Acontecimiento	Los sujetos en su interacción	Los sujetos en su interacción	Sensorialidad y emoción	Acontecimiento ficcional	Todos+Interacción Digital
3. Validez Representatividad metodológica Significatividad interpretativa/ Transformación-praxis	Representatividad metodológica	Representatividad metodológica.	Representatividad metodológica	Transformación-praxis	Significatividad interpretativa	Significatividad Interpretativa Sensorial	Significatividad Improvvisación proyectiva	Poli-validez
4. Voz Lugar de enunciación Nivel del discurso (Observacional / Emic / Etic / Interactivo / Normativo / Sensorial)	Etic	Etic + Emic	Observacional (interactivo)	Interactivo, Normativo (reivindicación, empoderamiento)	Interactivo / Emic (emic+etic)	Etic, Sensorial	Etic Emic ficcionado	Interactiva Interactor
5. Control Relación de poder (subordinada/horizontal)	Subordinado Experto	Subordinado	Subordinado Autor subordinado al acontecimiento	Horizontal	Horizontal	Subordinado Autor domina	Subordinado Autor guioniza	Compartido autor-inter-actor
6. Reflexividad (Explícita/Implícita)	Implícita e invisible	Implícita e invisible	Implícita e Invisible	Tiende a ser explícita	Visible y explícita	Implícita Mimética	Explícita Actores	Reflexividad multimodal: mapas del sitio
B. ESTILO de FILMACIÓN								
8. Tipo de plano Analítico/Secuencia	Analítico	Analítico	Secuencia	Indiferente	Indiferente Visibilización.medios	Tiende a Asociado	Indiferente	Angulo focal abierto. Morfogramas
9. Sonido Directo/Extra-diegético	Extra-diegético	Extra-diegético / Directo entrevistas	Directo	Indiferente Tiende a Directo	Indiferente	Tiende a extradiégético. Directo sensorial	Directo	Indiferente
10. Técnica etnográfica	Observación Participante	Entrevista	Observación Participante Conversación en acción	Técnicas Grupales Participante que observa	Entrevista individual Auto-etnografía	Observación	Técnicas grupales Talleres participativ.	Todas. Técnicas participativas virtuales
C. COMPOSICIÓN EDICIÓN								
11. Referente analítico narrativo Imagen / Palabra Acontecimiento/Concepto	Palabra / concepto	Palabra / Concepto	Imagen / Acontecimiento	Imagen Concepto para empoderar	Palabra/ Concepto para comprender	Imagen / concepto	Acontecimiento Ficcional	Nodos Enlaces
12. Sincronía (Imagen sonido)	Disociado	Disociado	Sincrónico	Sincrónico	Indiferente	Disociado Yuxtaposición	Tiende a sincronía	Indistinta
D. CONTEXTO EXHIBICION	-Generalista. - Academia. -Informe Aplicado	-Generalista -Academia -Informe Aplicado.	-Academia -Informe Aplicado, -Experimental	-Sujetos - Antrop. Aplicada - Academia	-Academia -Especializado.	-Academia especialista -Especializado. Arte -Antropología Aplicada: Sensibilización	-Público Generalista -Propia comunidad -Academia espec.	-Generalista Digital -Academia: Humanidades Digitales. Educación

FIGURA 2.- Cuadro resumen modelo de realización y análisis

exclusivamente, por motivos de extensión, los ítems más característicos de cada uno de los modos de significación. Iremos analizando con ejemplos de obras y autores clásicos de la antropología audiovisual.

2. EL MODO DE SIGNIFICACIÓN Y NARRACIÓN EXPOSITIVO: EL DISCURSO VERBAL QUE ASPIRA A LA OBJETIVIDAD

Proponemos varios documentales que nos sirven de referencia para analizar este modo de significación: Desde obras clásicas como *Les maitres fous* (Rouch 1955)⁶, los documentales de la escuela documental británica, *The Spanish Earth* (Ivens 1937)⁷, hasta la serie documental más contemporánea *Otros pueblos* (Pancorbo 1983-2010)⁸. Incluimos como referencia

por su excepcional calidad la película *Gurumbé: canciones de tu memoria negra* (Rosales 2016)⁹.

Si tuviéramos que elegir un modo de significación que nos ayudara a sinterizar nuestros argumentos de forma concreta, economizando tiempos para llegar con claridad y sencillez a un público amplio, sin duda, el expositivo sería la mejor opción. Por estas razones, la mayor parte del cine de corte social, periodístico, documental es expositivo. El *target* o contexto de exhibición propio de este cine es el público generalista. La claridad que aporta la narración hilada a través de la palabra sea con una voz en off o con fragmentos de entrevistas ilustradas con planos que se asocian a la palabra que guía la acción, es la gran virtud del cine expositivo. Sin embargo, cuando este tipo de cine llega a públicos más especializados en cine antropológico, ya sea en festivales o revistas especializadas, se subrayan las connotaciones positivistas del paradigma epistemológico que lo sustenta.

6 Tráiler disponible en <<https://vimeo.com/522513207>>. Fecha de acceso: 01 sept. 2023.

7 Tráiler disponible en <https://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=400633>. Fecha de acceso: 01 sept. 2023.

8 Disponible en <<https://www.rtve.es/play/videos/otros-pueblos/>>. Fecha de acceso: 01 sept. 2023.

9 Tráiler disponible en: <<https://www.filmin.es/pelicula/gurumbé-canciones-de-tu-memoria-negra?trailer=1>>. Fecha de acceso: 01 sept. 2023.

Tengamos en cuenta que el plano asociado a la palabra es el estilo de filmación predominante del cine expositivo. Este tipo de plano juega con la elipsis, es decir muestran una parte o fragmento de la acción. La continuidad de la acción es obviada, ya que ésta se subordina, sin más, a la palabra que hila la narración.

Otro tanto sucede con el sonido, donde predominan los audios externos a los generados en el propio campo, es decir, el sonido extradiegetico. Este audio suele ser la voz en off del experto o los fragmentos de entrevista de sujetos representativos. En el mejor de los casos, se introducen audios que recrean el ambiente de las imágenes que ilustran el discurso verbal o bandas musicales que añaden un registro emocional. A este tipo de audio lo hemos denominado asincrónico, es decir, sonidos que no se corresponden en tiempo y espacio con las imágenes que vemos en la pantalla.

Siguiendo este recorrido por los ítems señalados en nuestro cuadro (página 7), hacemos referencia a las técnicas etnográficas aplicadas a la metodología audiovisual. No perdamos de vista que estamos haciendo antropología audiovisual y por tanto, son las técnicas etnográficas (observación participante, entrevistas individuales, técnicas grupales, etc.), las que nos permiten generar los materiales que compondrán nuestro trabajo final de cine antropológico.

La técnica etnográfica que predomina en el cine expositivo de autor (guiado por la voz en off del experto), es la observación participante. La cámara desarrolla un rol (Junker 1960; Gúber 2001) de observación externa a la subjetividad de los sujetos filmados, por tanto, con escasa participación e implicación con los mismos. La cámara mira, registra, pero apenas se implica en la interpretación que los sujetos conceden a sus propias acciones. Porque lo que importa es cómo éstas se corresponden con la interpretación que el realizador experto desarrolla a través de su voz en off en el desarrollo de la pieza audiovisual.

En el caso del cine expositivo de los sujetos (compuesto a partir de fragmentos del discurso de sujetos representativos), la técnica etnográfica principal, es la entrevista individual. El desarrollo de esta técnica con medios audiovisuales se corresponde con las distintas fases recogidas en los manuales al uso (Vallés 1999; Gúber 2001), yendo desde las entrevistas de aproximación y transectos (recorridos sostenidos en campo) hasta las entrevistas más focalizadas. Sea como sea, lo que se busca con la

entrevista es acceder a las tramas de significado de los sujetos representativos. El cine expositivo muestra audiovisualmente estas tramas a través de los fragmentos de las entrevistas individuales.

2.1. COMPOSICIÓN Y EDICIÓN

Una vez filmados los materiales etnográficos, pasamos a la fase de composición de nuestra pieza audiovisual. El concepto central es el de *raccord* o continuidad. La continuidad apela a toda una serie de convenciones relacionadas con el marco de referencia audiovisual aprendido y propio de cada sistema cultural particular (Worth 1981).

El objetivo de la edición en el cine expositivo es mantener la continuidad, a partir del desarrollo argumental de la categoría que es objeto del estudio (Nichols 1997: 66-68). La palabra se convierte en el hilo conductor de la composición narrativa. De tal forma que la primera pista que se edita es la del sonido, a la que se van incorporando posteriormente en edición no lineal (editoras digitales) las imágenes que ilustrarán el discurso hablado. Esta palabra va desglosando el significado de los argumentos y conceptos que quiere transmitir la pieza audiovisual.

2.2. EL PARADIGMA EPISTEMOLÓGICO DEL CINE ANTROPOLÓGICO EXPOSITIVO

Dicho todo lo anterior, podemos reflexionar sobre los elementos epistemológicos que todo/a realizador/a, ha de sopesar a la hora de elegir trabajar en el modo de significación expositivo y que hemos sintetizado en nuestro cuadro de referencia a partir de siete ítems.

En el caso de las piezas expositivas que hemos venido en llamar «de sujetos», el conocimiento se expresa en los fragmentos de las entrevistas de los sujetos que el autor considera representativos y que se alternan con la voz en off del propio autor/a guiando la narración. Este discurso verbal busca demostrar las hipótesis de partida que se desarrollan a lo largo de toda la estructura argumental del audiovisual (Ardèvol 1996: 75).

Por tanto, podemos afirmar que el fundamento del conocimiento del cine expositivo reside en mostrar audiovisualmente la objetividad de las leyes que explican la realidad. Este fundamento es sinónimo de «aporte teórico» y se expresa a través del discurso

verbal que vertebra la narración y que se expresa a través de la voz en off del autor como autoridad.

El modo de significación y narración expositivo corre el riesgo de caer en discursos etnocéntricos, dado que, como bien expresa Flores (2020), la autoridad recae casi exclusivamente en el autor. Para limitar este riesgo epistemológico, muchas producciones audiovisuales integran intervenciones de los sujetos a través de fragmentos de entrevistas que complementan las intenciones del realizador. Por ello, en el cuadro, hemos diferenciado entre cine expositivo de autor y cine expositivo de sujetos.

La validez del conocimiento de estos documentales reside en la representatividad de las secuencias, convertidas en muestras significativas de la categoría antropológica objeto de estudio. Esta representatividad tiende a una generalización en la que el autor/a se convierte en la voz¹⁰ de autoridad y experta, aval y garante de la validez científica y los discursos, las acciones e interpretaciones del resto de sujetos quedan subordinadas (Flores 2020: 87). Por tanto, el control de la narración reside en el/la autor/a, y el lugar de enunciación o nivel del discurso predominante es *etic*. Aunque el documento audiovisual contenga entrevistas, con un nivel del discurso *emic*, estos fragmentos elegidos buscan reforzar la validez del argumento de autoridad experta.

De todo lo anterior podemos afirmar que el cine antropológico expositivo se alinearía con elementos propios del positivismo. En el caso del cine expositivo que integra las valoraciones de los propios sujetos, este positivismo se complementaría con un cierto grado de interpretativismo.

En cualquier caso, el denominador común de ambas variantes de cine expositivo es que las secuencias audiovisuales aspiran a la objetividad, en tanto hechos reales que tienden a mostrar las normas del comportamiento y valores de los sujetos y colectivos representados.

En conclusión, el modo de representación expositivo tiene como virtud la capacidad de transmitir un discurso y un argumento con precisión y capacidad de síntesis. Por el camino, sacrifica la fuerza expresiva propia del medio audiovisual.

10 La "voz" es un concepto de enorme utilidad, recogido por Guba y Lincoln, (2012), que nosotros asociamos al nivel del discurso o lugar de enunciación.

Es un cine destinado a un público generalista, si bien, hoy en día, la antropología académica ha abandonado el paradigma positivista y por tanto recela de este tipo de producciones.

Este tipo de audiovisual es cada vez más demandado por el *target* de la antropología de empresa y la antropología aplicada, en tanto en cuanto, se ajusta a la economía de tiempos y a los mensajes directos y sintéticos que solicitan estas subdisciplinas de la antropología social. Añadimos que este tipo de cine expositivo ha tenido enorme repercusión desde sus orígenes para fines didácticos e incluso ideológico-propagandísticos (Flores 2020: 87).

3. EL MODO DE SIGNIFICACIÓN Y NARRACIÓN OBSERVACIONAL: EL MUNDO TAL Y COMO SE (RE) PRESENTA

Hemos tomado como referencia piezas clásicas del cine antropológico observacional como *The Village*¹¹ (Young y McCarthy 1967), del cine directo como *Welfare*¹² (Wiseman 1975) y algunas piezas actuales como *Chem, maestros lacandones*¹³ (Soto 2020) y *Mundo* (Edwards 2020)¹⁴, ambas premiadas en la Muestra de Antropología Audiovisual de Madrid.

A diferencia y en parte como reacción frente al cine expositivo, el estilo de filmación del cine antropológico observacional se caracteriza por el predominio del plano secuencia. Porque el objetivo es representar audiovisualmente la realidad tal y como se produce, reduciendo al máximo el recurso a la elipsis.

Esta naturalidad (construida) quiere invisibilizar los medios técnicos, cámaras y micros presentes en el campo; y evita todo manejo fotográfico que evidencie su presencia (zoom, enfoques, desenfoque, etc.).

El sonido es directo, es decir, se evita todo audio no presente en el campo. Se busca la sincronía entre imagen y el sonido, es decir, cada imagen,

11 Tráiler disponible en <<https://youtu.be/MdDkwmw9ApY>>. Fecha de acceso: 02 sept. 2023.

12 Tráiler disponible en <<https://youtu.be/487Z7vJ7qLs>>. Fecha de acceso: 02 sept. 2023.

13 Tráiler disponible en <<https://youtu.be/Dp5nE0dfxtY>>. Fecha de acceso: 02 sept. 2023.

14 Ambas películas premiadas en la Muestra de Antropología Audiovisual de Madrid (MAAM), en su séptima edición, en la sección corto y estudiante, respectivamente. Disponible en: <<https://maamdocs.org/asi-fue-la-maam-7/>>. Fecha de acceso: 02 sept. 2023.

por ejemplo, el plano de un río, se corresponde con el sonido del río en ese mismo lugar y momento. El cine observacional es fiel a la premisa de mostrar el mundo tal y como se presenta.

De esta forma, cuando como antropólogos y realizadores nos planteamos qué técnicas etnográficas desarrollar para generar los planos audiovisuales, será la observación participante la técnica etnográfica más afín al cine antropológico observacional. Una observación participante con un rol de mayor observación que minimiza la participación, si bien, nuestra presencia en campo implica siempre un cierto grado de participación. Las cámaras y los micrófonos tienen que permitir observar y filmar de forma directa y duradera la práctica cotidiana de un determinado colectivo sociocultural, para idealmente representar y comprender el sentido nativo de la cultura (Hammersley y Atkinson 1994). De alguna forma, nuestra posición en el campo es parcialmente exógena e implica un concepto de alteridad que obliga a estar dentro y fuera al mismo tiempo. Una Ruptura epistemológica (Bourdieu, Passeron *et al.* 2002) que implica una situación a veces difícil de sostener ya que simultáneamente tenemos que tomar distancia y al tiempo sostener el diálogo.

3.1. LA EDICIÓN Y COMPOSICIÓN DEL CINE DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO OBSERVACIONAL

Planos secuencia y sonido directo se corresponden con una edición que tiene como referente analítico o hilo conductor de la narración a la acción cotidiana de los sujetos y su acontecer.

La continuidad de la edición (el *raccord*), se construye siguiendo la sucesión temporal real, intentando no alterar el orden de los acontecimientos.

La palabra está presente, si bien, no tanto como un discurso externo a la acción, sino como conversaciones entre protagonistas enmarcadas en los acontecimientos.

El cine antropológico observacional emula al cine de ficción que no rompe la cuarta pared: nadie habla a la cámara directamente, como mucho se integran en la composición breves guiños a quien la porta. Porque como dice MacDougall (1998), «la intención es registrar los eventos en largas tomas sincronizadas con audio, sin mayor intervención del director, para que las escenas hablen por sí mismas de las bases culturales del comportamiento interpersonal».

Como vemos, estamos en las antípodas del cine expositivo, o quizá no tanto, cuando analizamos las bases epistemológicas naturalistas del cine observacional.

3.2. EL PARADIGMA EPISTEMOLÓGICO

A diferencia del cine expositivo, el cine observacional expresa el conocimiento antropológico en el acontecer de la vida cotidiana de los sujetos protagonistas. A quienes nieguen el aporte antropológico a este tipo de cine, se les puede mostrar que el conocimiento antropológico, teórico e interpretativo, se encuentra en los entresijos sutiles del acontecer y de la acción. De alguna forma, el que llamamos fundamento del conocimiento antropológico se expresa en el grado de representatividad de las secuencias elegidas para mostrar la realidad tal y como es (Henley 2020).

Y esta es la clave del paradigma epistemológico, ya que, la validez científica está en directa relación con la representatividad de lo mostrado y el rigor del método aplicado: veracidad (credibilidad) y generalización (transferibilidad) son los criterios fundamentales (Vallés 1999). Por ello es fundamental la colocación de las cámaras y los micrófonos para registrar lo representativo de la acción y orientar la imagen y el sonido hacia aquello que el autor considera representativo.

En el cine observacional, y esto es clave, toda esta preparación e intervención de los realizadores expertos queda invisibilizada, porque el objetivo es, insistimos, representar con la máxima ficticia naturalidad las escenas, invisibilizando la intervención por parte del equipo de filmación e investigación.

Por ello, el paradigma epistemológico del cine antropológico observacional está inspirado en el empirismo y el naturalismo (Guba y Lincoln 2012).

Se produce un efecto espejismo, que tiene que ver con la voz observacional o nivel del discurso observacional predominante. En parte, y esto hay que reconocerlo, el realizador se ve subordinado a lo que acontece ante su cámara, es decir, cede el control. Pareciera que la cámara queda desamparada (*unprivileged*), como dice magistralmente David MacDougal (Henley 2020). Primero, porque el autor no puede interferir, no puede desencadenar acciones. Segundo, porque el autor tiene que asumir la parcialidad de la mirada de los sujetos y una representación necesariamente incompleta, dado

que no se puede representar aquello que el sujeto no ha vivido ante las cámaras.

Pero, y aquí está el efecto espejismo, la intervención del autor queda camuflada en lo que el teórico colombiano Santiago Castro-Gómez ha llamado la «hybris del punto cero», es decir, aparentando neutralidad, no se cuestiona el lugar desde donde el investigador habla y produce conocimiento (Flores 2020: 105). Porque la mirada de la cámara y los oídos de los micrófonos están dirigidos por el autor hacia aquellos acontecimientos que se consideran representativos para alimentar los argumentos del objeto de investigación. De hecho, la elección de los planos secuencia que compondrán la pieza final, son elegidos en exclusiva por los realizadores. Estamos aún lejos del cine antropológico participativo.

Aunque es loable el respeto del modo de narración observacional por la propia acción de los sujetos en su vida cotidiana, sin embargo, hoy en día es difícil justificar la invisibilización de la construcción material de las escenas, la ocultación de las relaciones sociales existentes tras las cámaras, en tanto en cuanto pretenden transmitir una naturalidad de la vida real, tal y como es y se presenta.

Dice Hammersley (1994) «que el mundo debería ser estudiado en su estado natural, porque la cultura forma parte de este entramado natural en el que surgen los significados». Como en el positivismo, el cine observacional asume que existe una realidad, susceptible de ser descubierta e interpretada objetivamente.

3.3. EL CONTEXTO DE EXHIBICIÓN DEL CINE ANTROPOLÓGICO OBSERVACIONAL

El cine antropológico observacional se dirige a un público académico que ha de tener experiencia para valorar los aportes del conocimiento antropológico en el despliegue y representatividad del acontecer encarnado en la acción de los sujetos. Porque la teoría no se explicita verbalmente, sino que como hemos indicado, se encuentra en los entresijos de la acción que acontece. Esto me gusta particularmente del cine observacional, porque deja un margen de interpretación amplio al espectador. Aunque, no nos engañemos, la autoridad y el discurso no verbalizado del autor está invisible, pero presente.

Por ello, es un cine con un *target* orientado a públicos especializados que saben leer este tipo de cine experimental aparentemente no directivo. El cine an-

tropológico observacional comparte sus fundamentos con colectivos cinematográficos como Dogma 95¹⁵.

Un público (*target*) que utiliza cada vez más el modo de significación observacional es el relacionado con la antropología aplicada. Técnicas como el *shadowing*, que ilustra prácticas de los sujetos en su vida cotidiana para orientar propuestas de intervención de entidades públicas y/o privadas, están claramente inspiradas en el cine antropológico observacional.

En conclusión, este modo de representación es una oportunidad para sumergirse en la acción de los sujetos en el campo. Es un cine exigente, tanto para el espectador que tiene que identificar lo significativo, como para el autor, que asume el desafío de conducir la atención del espectador, de forma sutil, hacia lo que considera representativo.

4. EL MODO DE SIGNIFICACIÓN Y NARRACIÓN PERFORMATIVO, COOPERATIVO Y PARTICIPATIVO: CINE ANTROPOLÓGICO PARA TRANSFORMAR

El cine performativo supone un giro respecto al cine antropológico expositivo y observacional. Es decir, el objetivo no es tanto la representatividad y objetividad de la narración en sí misma sino la transformación social que produce el proceso de creación y su exhibición.

La performatividad de este modo de significación refiere a un triple giro:

- Hacia una ciencia social activista.
- Hacia un conocimiento basado en el encuentro horizontal.
- Hacia la introducción de los valores de la emoción y el afecto (Finley 2015:116).

Este triple giro busca liberar la etnografía de lo metodológico y llevarla hacia lo performativo (Finley 2015: 124). Parafraseando a Denzin (2015: 133), nos referimos a un cine antropológico inspirado en pedagogías activas (horizontalidad) que incluye sentimientos y emociones en la construcción de conocimiento (afectos), con el objetivo de empoderar social y culturalmente a colectivos históricamente subordinados (activismo).

15 Manifiesto firmado por los directores Lars Von Triers y Thomas Vinterberg. Disponible en: <<https://macguffin007.com/2012/03/01/manifiesto-dogma-95/>>. Fecha de acceso: 13 sep. 2023.

Para desarrollar este apartado hemos tomado como referencia un abanico heterogéneo de trabajos audiovisuales, que incluyen:

- Los talleres cinematográficos colaborativos, basados en la Antropología Audiovisual Aplicada (Pink 2004). Tomamos como referencia piezas como *Voces de la Guerrero*¹⁶ (Arce, Rivera, Ziri6n et al. 2004) y talleres audiovisuales desarrollados por colectivos como Ojo al Sancocho¹⁷.
- Las piezas de cine descolonial que visibiliza epistemologías de comunidades subalterizadas¹⁸. Es un tipo de cine antropol6gico que propone un di6logo de saberes honesto y horizontal (Boaventura de Sousa Santos 2010) e incluye narrativas emergentes e híbridas (Cusicanqui 2010); como referencia proponemos trabajos audiovisuales como *Sey Arimaku*¹⁹ (Villafaña y Mora 2011).
- Los relatos digitales 2.0 (Gifreu 2010) contruidos a partir de colaboraciones en redes sociales (Estalella y Sánchez Criado 2020). Para este tipo de piezas (parcialmente audiovisuales), que están en la frontera del objeto de estudio que tratamos en esta cartografía (cine antropol6gico), vamos a dividir el análisis en dos capítulos. El presente capítulo, que pone el foco en el valor performativo y participativo, de este tipo de narrativas colaborativas; y el capítulo en el que reflexionamos sobre el modo de significación interactivo transmedia o multimodal, poniendo el foco en la innovación tecnológica y la interactividad. Como títulos de referencia proponemos tres proyectos: *Quipu* (Court 2015)²⁰, *Malvinas30* (Liuzzi 2012)²¹ y *Provincia53* (Casielles 2019)²².

16 Tráiler disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=oSXYVG6FbKE>>. Fecha de acceso: 03 sep. 2023.

17 Disponible en <<http://www.ojoalsancocho.org>>. Fecha de acceso: 03 sep. 2023.

18 Disponible en <<http://clacpi.org/>>. Fecha de acceso: 03 sep. 2023.

19 Tráiler disponible en <<https://youtu.be/1xxlagIT70>>. Fecha de acceso: 03 sep. 2023.

20 Disponible en <<https://interactive.quipu-project.com/#/en/quipu/intro>>. Fecha de acceso: 03 sep. 2023.

21 Disponible en <<http://www.inter-doc.org/malvinas-30-un-documental-transmedia-interactivo/>>. Fecha de acceso: 03 sep. 2023

22 Disponible en <<https://www.provincia53.com/#/intro>>. Fecha de acceso: 03 sep. 2023.

4.1. UN PARADIGMA EPISTEMOLÓGICO PARA LA TRANSFORMACIÓN

El denominador común de estos tres tipos de narrativas, aparentemente tan heterogéneas es que el fundamento del conocimiento apunta hacia la capacidad de transformación social, grupal o individual. El objeto de investigación se desplaza hacia la identificación de problemas sociales de los propios colectivos con los que trabajamos. Son temas relacionados en su mayor parte con la justicia social, la desigualdad, el medioambiente. Están presentes, aunque sutilmente y en segundo plano, los contenidos del campo que tienen que ver con el descubrimiento (heurística) y la interpretación de la urdimbre de significados culturales (hermenéutica).

Por tanto, la validez del conocimiento es catalítica, parafraseando a Denzin y Lincoln (2015: 62), en el sentido que el conocimiento busca desencadenar la acción, la transformación, convirtiéndose el investigador en agente de cambio al servicio de las comunidades.

Como dice Restrepo (2013), la narración no está al servicio de la representación de la realidad, sino de la generación de acciones transformadoras. Son piezas audiovisuales que se mueven en el escenario de lo pedagógico, donde los participantes, aprenden, desaprenden y reflexionan (Walsh 2018).

En las narraciones que nacen de talleres audiovisuales propios de la antropología audiovisual aplicada, la transformación se produce en la interacción entre los sujetos. En el caso de la película «Voces de la Guerrero», el medio audiovisual, las cámaras, los ejercicios propuestos por el equipo de antropólogos y realizadores, actúan como mediadores que desencadenan los diálogos entre los jóvenes protagonistas, con los vecinos con los que interactúan, con los propios realizadores. A través de esta mediación tecnológica se producen diálogos transformadores: los jóvenes pueden verse, escucharse, analizar lo que son, lo que les gustaría llegar a ser, lo que nunca serán. Y es justamente esto lo que es catalizado por el manejo de las cámaras y micrófonos en manos de los propios protagonistas. La pieza audiovisual final recoge todo este proceso participativo, si bien el objetivo último es el empoderamiento y reflexión de los propios jóvenes sobre sí mismos y sus trayectorias de vida.

Merece la pena subrayar cómo el realizador pierde el control de la narración, generándose una

coautoría coral construida horizontalmente entre la propia comunidad en diálogo con el/la realizador/a (Restrepo 2013). Esto se puede apreciar con claridad en las narraciones colaborativas tipo 2.0 como *Quipu*, *Malvinas* o *Provincia53*, piezas audiovisuales digitales colaborativas construidas a partir de los materiales compartidos por los propios sujetos interpelados por la temática y que fueron enviando vía redes sociales, como Facebook, Twitter, e incluso mensajes de voz vía teléfono, Whatsapp, Telegram, etc.

La autoría transita desde el investigador como descubridor y narrador, hacia el investigador como coautor que modera, posibilita y promueve el diálogo colectivo, generando un conocimiento y una narrativa compartida.

En este sentido, la voz, es decir, el lugar de enunciación del discurso que predomina en la narración, además de coral, es interactivo. Sin embargo, como sucede en las piezas que hemos denominado cine descolonial, como «Sey Arimacu», lo normativo (es decir, lo ético, lo político) también es lugar de enunciación, ya que la dimensión dialógica (Corona y Kaltmeier 2012) refuerza un cine influenciado por la geopolítica del saber descolonial. La narración audiovisual es en sí misma un acto político de empoderamiento de los colectivos colaboradores subalterizados históricamente (Leyva, Burguete y Speed 2003).

El paradigma epistemológico cooperativo participativo (Guba y Lincoln 2012) fundamenta este tipo de cine y narración performativa en cada una de las tres variantes que hemos señalado.

4.2. ESTILO DE FILMACIÓN Y EDICIÓN

El estilo de filmación es muy heterogéneo y no es un elemento que sirva para caracterizar el cine antropológico performativo, como sí lo es en el caso de los modos de significación expositivo, observacional o evocativo, que veremos más adelante. Los tipos de plano se intercalan entre asociados y secuencia; por lo tanto no hay un elemento fotográfico o sonoro que defina el modo de significación performativo colaborativo.

Sin embargo, nos interesa destacar el ítem 10 del cuadro de la página 7: las técnicas etnográficas. Y es que es un tipo de cine que genera los materiales audiovisuales preferentemente a partir de técnicas grupales inspiradas en la Investigación Acción Participati-

va (Fals Borda 1986) y colaborativa (Rappaport 2007): talleres participativos, sesiones de *brainstorming*, entrevistas grupales naturales de campo y grupos focales, son las principales técnicas. Cuando se aplican técnicas de grupos focales se intentan conformar grupos heterogéneos, con el objetivo de fomentar encuentros improbables que produzcan transformaciones más allá de la información focalizada y temática generado por el grupo focal (Villasante 2015).

La experiencia compartida en el desarrollo de las distintas técnicas grupales tiene que generar una interacción veraz, honesta y eficaz. La buena aplicación de las técnicas grupales es nuclear, ya que la validez epistemológica de estas piezas está relacionada con la correcta fundamentación de las dinámicas grupales que se desarrollan en el cine performativo. Esto es así, porque la performatividad, la transformación, el empoderamiento depende del flujo de intersubjetividad entre los sujetos (Velasco y Díaz de Rada 1997), es decir, la capacidad de generar diálogo e interacción entre los sujetos que forman parte del proceso de producción de la pieza audiovisual.

4.3. EDICIÓN Y COMPOSICIÓN

La edición y composición de estos trabajos ya sean documentales de corte descolonial, talleres audiovisuales, o piezas digitales colaborativas 2.0, tiene como hilo conductor o referente analítico, el concepto (objeto de estudio o categoría antropológica) que fuera consensuado entre todos los protagonistas.

En el caso de audiovisuales descoloniales como *Sey Arimacu* (ver enlace), el concepto es la puesta en valor de la cultura originaria kogui a través de los mambo como líderes espirituales en un contexto de invisibilización histórica, y actual persecución política y paramilitar en Colombia. La edición va desplegando, secuencia tras secuencia, este concepto.

En el caso de las piezas colaborativas 2.0, la edición tiende a ser poli-lineal, es decir, con tantas líneas narrativas como deseen los protagonistas. Esta es una característica propia de los audiovisuales interactivos, como veremos más adelante. La clave de la continuidad en la edición no está en relación con el encadenamiento lógico de secuencias, sino con la composición coherente de los post o entradas que se suceden a lo largo de narración. Esta es la diferencia fundamental entre una página web como repositorio

de contenidos, y la construcción de una pieza de cine antropológico colaborativo 2.0, en la que se sugiere al interactor una continuidad guionizada con principio, desarrollo y desenlace. Por ejemplo, en el caso del trabajo *Malvinas30* (ver enlace) este guión sigue el acontecer histórico, treinta años después, día a día, de la guerra de la Malvinas. O en el caso de *Quipu* (ver enlace) el guión sigue el proceso de toma de conciencia, denuncia y sanación de las mujeres indígenas esterilizadas forzosamente durante la presidencia de Alberto Fujimori en Perú (1990-2000). En el caso de *Provincia53* la narración se hilvana a través de un guión cronológico, siguiendo las distintas etapas del proceso de descolonización del Sáhara Occidental desde su consideración en los años 60 del pasado siglo como provincia número 53 del Estado español hasta la actualidad.

4.4. EL CONTEXTO DE EXHIBICIÓN

El contexto de exhibición o público destinatario del cine performativo participativo es en primer lugar el propio colectivo que realiza la pieza audiovisual. En el caso de los talleres audiovisuales participativos realizados por el equipo de Zirión, Arce y Rivera en *Las voces de la Guerrero* el objetivo era que los jóvenes se empoderaran y sintieran que son capaces de manejar un medio de expresión y comunicación, como el audiovisual que goza de prestigio en el entorno que les rodea. El control de los medios audiovisuales les visibiliza y legitima sus trayectorias vitales. Además, la cámara facilita un efecto espejo que posibilita la mirada y la escucha diferida de los sujetos sobre sí mismos, sus prácticas, su forma de estar en el mundo. Verse y escucharse es aprender del propio camino emprendido, los aciertos y errores de las decisiones que se tomaron, de las que se tomarán. El efecto espejo es una mirada que busca desencadenar una transformación sobre los propios sujetos; ése es el ángulo performativo que queremos resaltar de este tipo de piezas audiovisuales.

Nuestra propia experiencia en la realización de estos talleres audiovisuales con jóvenes saharauis en los campamentos de refugiados de Tinduf (Argelia) tuvo estos efectos transformadores, tanto en los propios sujetos como en la comunidad que visibilizó su desarrollo²³.

23 Ver una parte de los resultados desarrollados en los talleres en el año 2017. <<https://upms.etnolabuam.net/>>.

«(...) Decía Jean Rouch que los registros de la Antropología Visual, cuando se les presentan de regreso para su retroalimentación, generalmente originan en ellos (los sujetos participantes) una reflexión y una toma de conciencia nueva de su propio existir, y eso en todo caso es positivo». (Gaspar de Alba, 2006: 98)

En conclusión, el cine antropológico performativo tiene como objetivo común visibilizar las epistemologías subalternas, desnudar los discursos hegemónicos de corte colonial y generar un proceso de transformación en los propios protagonistas y el público en general. En este sentido el lugar de enunciación está impregnado de normatividad, ya que el discurso audiovisual se desliza hacia la esfera de los valores éticos y morales, esto es el «deber ser» en sentido kantiano.

A través de este objetivo performativo, estas piezas audiovisuales desvelan paralelamente conocimientos, valores, universos simbólicos de los colectivos protagonistas. Sin duda, este cine genera conocimiento antropológico significativo, nos ayuda a conocer los valores de los sujetos implicados, si bien, desde nuestro punto de vista, este objetivo queda en un segundo término frente al valor transformador intrínseco del cine performativo y participativo.

5. MODO DE SIGNIFICACIÓN REFLEXIVO, AUTORREFERENCIAL: NARRAR DESDE LA EXPERIENCIA

El cine antropológico reflexivo y autorreferencial se caracteriza por hacer explícito el lugar de enunciación de los sujetos implicados en todo el proceso de producción audiovisual. Se fundamenta en una antropología situada y reflexiva. Las piezas reflexivas y autorreferenciales transforman a quien las realiza, sin embargo, este es un objetivo secundario, ya que el objetivo central es mostrar en pantalla la urdimbre de significados relevantes de los sujetos a través de su posición situada.

Tomamos como referencia películas como *Edificio máster* (Coutinho 2002)²⁴, *Nostalgia de la luz*

El taller fue desarrollado por el grupo de Investigación Descolonialidad: Sáhara Occidental, de la Universidad Autónoma de Madrid, en colaboración con el Ministerio de Cultura de la República Árabe Saharaui Democrática (RASD), con el apoyo de la ONG española MPDL (Movimiento por la Paz, el Desarme y la Libertad).

24 Tráiler disponible en <https://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=846622>. Fecha de acceso: 06 sep. 2023

(Guzmán 2010)²⁵, *Chronique d'un été* (Rouch y Morin 1961)²⁶, *Mosso, mosso: Jean Rouch, como si* (Fieschi y Rouch 1997); en modo autorreferencial *Adió Kerida* (Béhar 2002)²⁷, *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda 2000)²⁸, *Diógenes Cayo* (Prelorán 1969)²⁹.

El cine antropológico reflexivo y autorreferencial narra desde la experiencia de los sujetos. Asume la subjetividad de los individuos y tiene el gran mérito de explicitar los posicionamientos y *selves* de autores y sujetos. Es un cine que significa (pone el foco) en la experiencia vivida como fuente de conocimiento. Es un cine que muestra el proceso de producción audiovisual en tanto en cuanto añade un significado más pleno y honesto a la pieza audiovisual final. Todo ello se fundamenta en toda una serie de principios epistemológicos basados en el interpretativismo y el constructivismo.

5.1. ENFOQUE EPISTEMOLÓGICO: UN INTERPRETATIVISMO QUE SE CONSTRUYE

El conocimiento antropológico que aporta este cine se basa en la experiencia de los sujetos. El ítem 1 del cuadro resumen (página 7), que hemos denominado fundamento del conocimiento reposa en la experiencia de los sujetos, si bien, y ésta es la sutil particularidad, explicitando los condicionantes personales, contextuales de la experiencia plasmados en la película. Por tanto, estas piezas incluyen secuencias que explicitan estos condicionantes o *selves*. La composición final recoge y encapsula estos momentos de reflexividad (Ruby 1995), elevándolos a categoría significativa.

Estas secuencias reflexivas pueden explicitarse narrativamente, bien desde el diálogo interactivo y dialógico como en los documentales de Coutinho, bien desde la autorreferencialidad, como sucede

en las películas de Patricio Guzmán, Varda o Behar. Es interesante analizar cómo estos tres autores desarrollan un diálogo consigo mismos teniendo a un imaginado espectador como interlocutor. Sea como sea, estos diálogos, y esto es epistemológicamente lo esencial, recogen los elementos significativos que explican su forma de actuar, de posicionarse, de tomar partido.

Por tanto, la validez científica de estas piezas audiovisuales reflexivas se fundamenta en la significatividad de las interpretaciones (Geertz 1973). Por eso es esencial explicitar y mostrar estas secuencias reflexivas y/o auto-referenciales.

Por ejemplo, en el caso del cine reflexivo de Coutinho, la voz que narra el conocimiento válido es el nivel del discurso interactivo. Por tanto, el control de la narración es horizontal y compartido con los sujetos con los que dialoga, a los que interpela. La diferencia con las entrevistas del cine expositivo de sujetos es que el cine reflexivo explicita el encuentro, ya que el conocimiento se construye desde el diálogo.

El fundamento epistemológico interpretativista de este cine reflexivo nos dice que lo importante no son tanto nuestras preguntas como autores, sino el universo de significados propios de los sujetos con los que interactuamos. Por tanto, el foco de esta antropología audiovisual se desplaza desde el discurso hacia el encuentro con los sujetos.

El cine autorreferencial de Varda, Béjar o Guzmán filma el encuentro del autor consigo mismo. Es en este sentido que el lugar de enunciación es un híbrido que hemos bautizado como emtic (emic+etic)³⁰, esto es, el autor que narra y su propia experiencia como fundamento de la antropología audiovisual.

Varda, Béjar, Prelorán, Guzmán son maestros/as que asumen y explicitan su subjetividad jugando con el recurso dramático de la personificación en primera persona, consistente en la identificación con ellos mismos. Esto les permite establecer una increíble complicidad emocional con la audiencia. Además, es un ejercicio de honestidad, ya que no buscan ocultarse tras una posición de autoridad de la cámara, sino que

25 Tráiler disponible en <https://www.filmaffinity.com/es/evidoes.php?movie_id=129257>. Fecha de acceso: 03 sep. 2023.

26 Tráiler disponible en <https://www.filmaffinity.com/es/evidoes.php?movie_id=735223>. Fecha de acceso: 03 sep. 2023.

27 Tráiler disponible en <<https://youtu.be/VLYkqDAOFIE>>. Fecha de acceso: 03 sep. 2023.

28 Tráiler disponible en <https://www.filmaffinity.com/es/evidoes.php?movie_id=853592>. Fecha de acceso: 03 sep. 2023.

29 Tráiler disponible en <<https://youtu.be/UOQJOVnlwTY>>. Fecha de acceso: 03 sep. 2023.

30 Emtic es un término que hemos bautizado ex profeso para este artículo. Nace de la hibridación simultánea de las voces emic y etic. Esto se da cuando el propio autor interpreta antropológicamente un acontecimiento (etic) y al mismo tiempo es sujeto que pertenece al campo objeto de estudio (emic).

de manera consciente reflexionan sobre sí mismos y hacen reflexionar a su vez a la audiencia.

La validez del cine reflexivo y autorreferencial está relacionada con la aceptación y reconocimiento del método biográfico. La voz y la experiencia del actor social (individual o colectivo) se ha revalorizado como fundamento epistemológico de la antropología; una experiencia que «no se reduce a la condición de dato o variable; se convierte en sujeto de una configuración compleja» (Pujadas 2000).

De todo esto se deduce, que el paradigma epistemológico que fundamenta el cine reflexivo y autorreferencial es, por tanto, un interpretativismo constructivista (Bourdieu *et al.* 2002: 61-69). Este tipo de cine busca reflejar las tramas de significado que dan cuenta de una cultura particular. Parafraseando a Geertz (1973: 20) «el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido. La cultura es esa urdimbre de significados. Por tanto, la recreación de esa cultura ha de ser, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones».

Se trata de una ruptura epistemológica que lleva a los científicos sociales a un acercamiento a las fuentes humanistas del conocimiento social a partir de la interpretación de la realidad desde la subjetividad del individuo (Pujadas 2000). Frente a modelos metodológicos de corte positivista que interpretan la realidad social para conformar estructuras teóricas.

Los significados (categorías simbólicas y las prácticas) son situacionales y definidos por el contexto de interacción y comunicación entre sujetos. Es un constructivismo interaccionista que apela a autores como Denzin (2012). La antropología audiovisual reflexiva y autorreflexiva bebe de estos autores y sus posicionamientos epistemológicos, algunos de ellos como Patricio Guzmán o Agnès Varda son cineastas ajenos a estos debates propios de la antropología audiovisual, pero referentes de la misma.

5.2. CÓMO SE HACE EL CINE REFLEXIVO: EL ESTILO DE FILMACIÓN

De los tres ítems recogidos en el cuadro de la página 7, reflexionamos brevemente sobre las técnicas etnográficas más afines: En este caso sería la entrevista en profundidad y la auto-etnografía entendida como técnica etnográfica.

Volvemos sobre lo dicho anteriormente, tanto la entrevista en profundidad como el relato de vida sobre el que se compone la autoetnografía inciden en la necesidad de encarnar las categorías sociales en la experiencia de vida de los sujetos (Chase 2015: 62). En el cine reflexivo, ambas técnicas apuntan directamente a las metodologías dialógicas (Corona y Kaltmeier 2012). Los sujetos dejan de ser informantes, se convierten en interlocutores que enuncian no solamente sus puntos de vista (interpretativismo), sino el contexto social en el que construyeron esos puntos de vista (constructivismo).

Como el autor comparte el control de la narración, la técnica de entrevista deriva con frecuencia en relatos de vida, que resultan exitosos en tanto en cuanto el narrador induce al entrevistado a recrear su mundo con sus propias categorías (Chase 2015: 80). Este control compartido da agencia (Spivak 2011) al sujeto narrador y al narrado, respectivamente. Sus discursos se amalgaman en una madeja lingüística cuyo resultado es el encuentro, el contacto cómplice y fértil (Pratt 1991; Zirióñ 2015).

El cine antropológico reflexivo muestra, con frecuencia, los medios de producción audiovisuales que fueron utilizados y cómo fueron dispuestos en la filmación de las escenas. Por ejemplo, dónde se colocaron las cámaras, quién las manejaba, cómo se sesgó el sonido centrando la atención en determinados sujetos y objetos (Sacramento 2003). Esta explicitación es más que una moda o una impostura, ya que la disposición de los medios técnicos de filmación enlaza con la fundamentación epistemológica constructivista de este cine: mostrar el contexto.

5.3. EDICIÓN Y CONTEXTO DE EXHIBICIÓN

La continuidad de las escenas del cine antropológico reflexivo y autorreflexivo tiende a hilvanarse desde la palabra compartida, en el sentido que propone Fabian (1983), esto es, dialogando con el otro, buscando el encuentro. En las películas de Coutinho, de Rouch, las secuencias se encadenan a partir de la memoria que narra las fases del encuentro diacrónico con el otro (Benjamin 2008). Es muy sugerente la reflexión de Holman (2015: 265), «el encuentro con el otro es un encuentro con nosotros mismos como autores, significa una especie de compensación, de ajuste de cuentas con nuestra propia memoria».

¿A quién se dirige este cine? El *target* o contexto de exhibición es un público especializado que gusta de la experimentación narrativa. Por ello el trabajo de Varda, que reconocemos con valor etnográfico, forma parte de corrientes de cine experimental como la *nouvelle vage* en Francia. Este tipo de cine también está dirigido a un público académico que valora y reconoce los elementos de reflexividad y subjetividad en la construcción del conocimiento antropológico. Ambos tipos de público son receptivos a los principios éticos relacionados con la co-presencia en el campo, consciente de las relaciones de poder que se ejercen desde la enunciación audiovisual, y que por ello entiende el valor epistemológico de la construcción dialógica.

Es un público sensible a los enfoques teóricos descoloniales, sensibles ante la dificultad, la necesidad, el desafío que supone la construcción de relatos pluriversos. Superar audiovisualmente las líneas abisales, las injusticias cognitivas, el racismo epistémico. Transitar hacia una ecología de saberes cinematográfico que visibilice los discursos ausentes (Santos 2010). Un público que, como señala Walter Benjamin (en Marzán y Hernández 1994), «asume y valora la visión complementaria de los lenguajes, dado que la ideal suma de todos ellos nos daría una visión total de lo humano». Un público que sabe descubrir el sentido en el encuentro, al tocarse un sentido con otro sentido que le es ajeno, estableciéndose una suerte de diálogo que supera el carácter cerrado y unilateral de cada cultura por separado (Bajtín 2011).

6. MODO DE SIGNIFICACIÓN EVOCATIVO, SENSORIAL. LA SUBJETIVIDAD HECHA EVOCACIÓN

El cine antropológico evocativo y sensorial se construye desde una subjetividad evocadora pero siempre significativa antropológicamente. Es una antropología audiovisual sutil y meticulosa cuyo fundamento hay que descubrir en las entretelas de la evocación sensorial.

Hemos tomado como referencia películas como, *Leviathan*³¹ (Lucien Castaing-Taylor y Verena Paravel 2012), o las muy clásicas, *El hombre de la cámara*³²

(Dziga Vertov 1929), *Forest of Bliss*³³ (Robert Gardner 1986), *Powaqqatsi*³⁴ (Godfrey Reggio 1988).

El conocimiento antropológico se fundamenta en la experiencia sensorial más allá de las constricciones de lo verbal. El propio realizador asume su mirada singular (Castaing-Taylor 1996) y su autorreferencialidad (Finley 2015). Lo cognitivo aparece encarnado (embodied) en la experiencia sensorial.

El cine sensorial se inspira en una antropología que comparte con el arte la preocupación por el despertar los sentidos y permite que «el conocimiento crezca desde el interior del ser en el desplegarse de la vida» (Ingold 2016: 12). Como en la película *Leviathan* de Castaing-Taylor y Paravel, se aspira a una creación sobrecogedora, plena, inmersiva, que no busca necesariamente la belleza, sino la sublimación en la totalidad, lo sublime en términos kantianos. La identificación con la totalidad de la categoría etnográfica foco del objeto de investigación.

Es un cine antropológico cuya validez reposa en el reflejo subjetivo del realizador sobre el campo. Laurel Richardson (Denzin y Lincoln 2012: 63) denomina este conocimiento como cristalino, y juega con la metáfora del cristal que «mantiene una estructura pero que refracta la luz». La verdad de este cine es poliforme, incluye diferentes estructuras en su interior que descubren, reflejan, cuentan, narran. Lo significativo del cine evocativo y sensorial depende del ángulo de enfoque del autor, como si reflejara un determinado rayo de luz en el campo. Y, sin embargo, no podemos perder de vista que, aun coqueteando con el arte, nuestro objetivo es generar conocimiento antropológicamente significativo que descubra las relaciones sociales y culturales desde las que se construyen las emociones y los sentimientos (Le Breton 2012).

El cine antropológico evocativo y sensorial se libera del control consciente, deviene un discurso denso y acuoso que transita hacia lo polisémico, lo abierto. Por momentos pareciera que se nos va de las manos.

Y, sin embargo, ese discurso acuoso enuncia lo étic, pero un étic sensorial que expresa la subjetividad del

31 Tráiler disponible en <https://www.filmaffinity.com/es/evidoes.php?movie_id=425773>. Fecha de acceso: 05 sep. 2023

32 Tráiler disponible en <<https://youtu.be/-iBy0R4Oc-0>>. Fecha de acceso: 03 sep. 2023.

33 Tráiler disponible en <<https://store.der.org/forest-of-bliss-p824.aspx>>. Fecha de acceso: 03 sep. 2023

34 Tráiler disponible en <<https://youtu.be/OAUGd9dWLDU>>. Fecha de acceso: 03 sep. 2023

autor a través de la expresividad audiovisual elevada a categoría antropológica.

Este cine se expresa a través de un lenguaje audiovisual llevado a su máxima capacidad expresiva, que habla desde la resonancia que provoca la imagen y el sonido mimetizado con la expresión subjetiva (McDougall en Castaing-Taylor 1996).

La cámara explora, no expone, canaliza una subjetividad pre-teórica llena de significado etnográfico y cultural. La reflexividad del autor se quiere mimética, como una mirada que no quiere explicar, que no quiere apropiarse del significado del campo, sino que se funde en él, desde la empatía y la unidad trascendental, como dice Trinh Ti Minh-ha (Nichols 1997:70).

La acción transformadora de este cine etnográfico no es un objetivo directo, sin embargo, la evocación desde la emoción conduce irremediable e indirectamente hacia la concienciación. Este es un fundamento central de los procesos educativos transformadores, en el sentido que no hay transmisión de conocimiento y acción social sin emoción (Walsh 2018). Resuena con fuerza el concepto de lo sentipensante (Fals Borda 2015) y la educación como proceso liberador (Freire 1986) apuntando directamente a esa conexión prometedora e inspiradora de la antropología con el arte. El cine de Godfrey Reggio, por ejemplo, apunta en este sentido, sensibilizando sobre la explotación de la naturaleza por parte de un capitalismo depredador, y apelando al concepto de vida en armonía (qatsi), de la sociedad y cultura hopi.

Por concluir este epígrafe. El paradigma epistemológico que subyace se fundamenta en un interpretativismo constructivista que se fundamenta en la subjetividad sensorial de los sujetos. No aspira a ser representativa, ni generalizable, tan solo significativa y acotada a la subjetividad de quien se expresa.

Es un tipo de cine que tiene un componente vinculado a enfoques teóricos descoloniales, en el sentido que ha sido capaz de dar voz a epistemologías donde lo espiritual, lo chamánico, lo sensorial adquiere validez antropológica. Las películas de Robert Gardner, por ejemplo, o el nuevo cine ecosocial de la Amazonía, Sierra Lacandona³⁵, etc, evocan todas ellas

35 Películas documentales de estas características reciben un creciente reconocimiento en festivales y muestras

un reencantamiento onírico del mundo chamánico y una alteridad ancestral.

«El reencantamiento abre la posibilidad de un acceso a una realidad no ordinaria o separada de lo que comúnmente llamamos el mundo racional; este es uno de los elementos que más presencia va a tener en los libros de Castaneda y es lo que le dará fuerza narrativa al encuentro con la alteridad» (Hardman en González 2011: 39).

6.1. ESTILO DE FILMACIÓN

Evocar la subjetividad, lo onírico, lo espiritual, a través de las emociones exige una gran maestría en el manejo del lenguaje audiovisual. Aunque el tipo de plano predominante tiende a ser asociado, nada impide, como en *Leviathan*, que se trabaje con planos secuencias, si bien desligados de las obligaciones que impone el cine observacional; el mundo ya no es tal y como aparece ni como acontece, sino tal como es percibido y sentido. Por tanto, la filmación permite todos los efectos de imagen y sonido que traduzcan esta expresividad evocativa: ralentizaciones, movimientos de cámara, audios directos y extradiegéticos, etc. La cámara no tiene más condicionamiento que buscar una percepción sinestética (Castaing 1996), en la que diferentes sentidos, como lo visual y lo sonoro se entremezclan para realzar al máximo la expresividad de las secuencias.

6.2. COMPOSICIÓN, EDICIÓN

Con estos mimbres, es evidente que el referente analítico de la narración es la continuidad de planos que van significando el concepto o categoría antropológica de la pieza audiovisual. Como señala Nichols (1997: 69) citando a un autor clásico de la composición evocativo-poética, Basil Wright, *Song of Ceylon* (1934), «este cine tiene que fluir sobre la elegancia rítmica y expresiva, con el objetivo de conmemorar la belleza de lo cotidiano».

La construcción de la continuidad juega con una yuxtaposición que se libera de la linealidad espaciotemporal. La edición solo se subordina al concepto que se desea expresar desde la experiencia

de cine etnográfico. En el caso de la Muestra de Antropología Audiovisual de Madrid (MAAM), películas con este tipo de narrativa han sido sistemáticamente finalistas: *Cantos del Jaguar* (Araque 2022) *Alquimistas de nuestros tiempos* (Sosa 2022), etc.

y la percepción sensorial e ideológica del autor y de los sujetos. El cine de Dziga Vertov, por ejemplo, es uno de los referentes principales. En la película que hemos citado como referente, *El hombre de la cámara*, Vertov va construyendo el significado de una categoría relacionada con la puesta en valor del proceso de modernización e industrialización de Rusia tras la Revolución de 1917. Cuando uno visiona la obra, es casi imposible prever el encadenamiento de planos, cuál será el plano siguiente al que estamos viendo. Para autores como Vertov, representante y maestro de la escuela de edición rusa, la composición es un juego que amalgama planos y secuencias en un montaje con acciones paralelas que van componiendo el concepto que solamente cobra sentido pleno cuando se ha visionado la obra en su conjunto.

6.3. CONTEXTO DE EXHIBICIÓN

Los *targets* apuntan a un público académico muy especializado, capaz de descifrar la construcción no verbal de lo cultural. Familiarizado con la antropología de los sentidos, de las emociones, de la percepción; que sabe leer el conocimiento antropológico desde el arte de lo perceptivo. Un público amante de lo abstracto, expresionista e inmersivo.

El cine antropológico evocativo y sensorial tiene una gran capacidad de sensibilizar desde el compromiso emocional. Entidades públicas y privadas como fundaciones y ONGs buscan la sensibilización de su público objetivo. En este punto cabe prevenir preguntándonos como Christopher Pavsek (2015), si todo este despliegue estuviese al servicio de una sociedad imágética de consumo que toma como rehén la espectacularidad de lo sensorial. ¿Y si lo sensorial fuese como un *reality show* del entretenimiento consumista? Hemos de estar prevenidos ante el despliegue técnico y tecnológico (drones, cámaras *GoPro*, *steadycams*, etc), cuando éste se pone al servicio de la dominación de los sujetos y de las audiencias, provocando una emoción dramática vacía, frívola y consumista.

Desde nuestro punto de vista, la validez etnográfica del cine antropológico evocativo y sensorial está fuera de toda duda y remite a todo lo dicho anteriormente; recordando que lo significativo, lo cognitivo no está separado de la experiencia sensorial, sino que está encarnada (*embodied*) en ella:

«Anthropologists as diverse as Johannes Fabian, Kirsten Hastrup, and Maurice Bloch have insisted that there are vast areas of culture that are not amenable to linguistic description, however “thick,” polysemic, or open-ended. Not only culture, but consciousness, and even cognition itself, integrate sensory experience, visual imagery, and embodied memories alongside language» (Castaing-Taylor 1998: 537).

La etnografía en lo evocativo y lo sensorial se encuentra en la capacidad del audiovisual de transmitir el encuentro con el otro. Una subjetividad artística puesta al servicio del otro y con el otro (Laplantine 1996). En el sentido que la etnografía da voz a la gente en su contexto local, generalmente a partir de sus propias palabras citadas o como descripciones «densas» de eventos (Fetterman 1989).

7. LA DOCU-ETNOFICCIÓN COMO MODO DE SIGNIFICACIÓN

Aunque existe una vinculación íntima entre el cine evocativo y la etnoficción, ya que ambos apelan a la subjetividad de los autores, sean éstos los que sean, sin embargo, hemos querido distinguir ambos modos de narración. Mientras el cine antropológico evocativo apela a la sensorialidad onírica de la subjetividad del autor o los sujetos, la etnoficción transita por una subjetividad explicitada y visibilizada a través de actores que representan una acción previamente guionizada.

La docu-etnoficción es un modo de significación que genera desde los inicios del cine documental etnográfico un enriquecedor pero controvertido debate, ya que sitúa el análisis en uno de los puntos más sensibles de la etnografía, la relación entre realidad y ficción; estar ahí presente y/o recrear la realidad o el campo. Sin embargo, la dicotomía no es tal, ya que como bien nos recuerda Nichols (2001: 3), «el documental no es una reproducción de la realidad sino una representación del mundo que nos ocupa». A partir de este posicionamiento, la docu-etnoficción se caracteriza, en primer lugar, por desarrollarse con actores que interpretan un rol, aunque se representen a sí mismos; en segundo lugar, en la docu-etnoficción la acción sigue un guión concebido por la imaginación de un guionista.

Es evidente que en el cine antropológico la relación entre ficción y realidad es tenue, difusa, problemática.

El *estar ahí* forma parte de la esencia metodológica de la antropología, funciona como una especie de *patente de corso* de validez científica. Y, sin embargo, la etnoficción permite extender la imaginación y creatividad de los/as antropólogos/os audiovisuales hacia campos y narrativas difícilmente abordables. Para nosotros esto es argumento suficiente para reflexionar sobre los escenarios en los que puede ser válido, sus posibles límites, los elementos epistemológicos sobre los que se sustenta.

Vamos a tomar como referencia piezas audiovisuales relacionadas con el *cinema vérité* de Jean Rouch, como *Yo, un negro* (1958)³⁶, *Jaguar* (1967)³⁷, *Petit à petit* (1970)³⁸. También pensamos en películas como las del muy clásico Robert Flaherty, *Nanook of the north* (1922)³⁹, que transitan entre la etnoficción y la evocación expositiva (Nichols 1997). Sumamos a estos filmes las películas que nacen en el marco de la tradición contemporánea del cine comunitario, en gran parte de raíz latinoamericana, como *Atucucho 1988 hecho a mano*⁴⁰ (Bermeo 2018). Vamos a citar también una experiencia propia que puede servir de inspiración a jóvenes antropólogos/as audiovisuales, *Sáhara: cuando el pueblo se une*⁴¹ (Robles 2017).

7.1. SOBRE EL ENFOQUE EPISTEMOLÓGICO DEL CINE ANTROPOLÓGICO DE ETNOFICCIÓN

Jean Rouch mostró que circunstancias creadas artificialmente, improvisadas, algunas con mucho humor, pueden hacer surgir a la superficie verdades ocultas (Flores 2020: 224). En este marco, el conocimiento antropológico nace de la experiencia de los sujetos que asumen el juego de su propia representación como actores de sí mismos: es el

caso de gran parte del *cinema vérité* de Jean Rouch, referencia obligada cuando hablamos de etnoficción.

Otro tipo de etnoficción la representan autores clásicos como Robert Flaherty. Son películas antropológicas que difuminan las fronteras entre el documental y la ficción; un cine creativo que transita con naturalidad entre el mundo real y la imaginación del autor (Rouch en Henley 2009: 255). Son piezas narradas a partir de un guión cinematográfico (punto de conflicto, punto de resolución del conflicto, etc). El conocimiento que aporta este tipo de etnoficción se fundamenta en la interpretación del realizador incluyendo en la narración situaciones etnográficamente significativas. El conocimiento etnográfico se expresa en el acontecer de las escenas ficcionadas que van construyendo el relato.

El análisis de Garbancho y Fernández (2011: 273) nos da pistas sobre la fundamentación epistemológica de este tipo de obras cuando se preguntan si la docu-etnoficción «es una ficción de la realidad o una realidad ficcionada». Desde nuestro punto de vista, la docu-etnoficción debe tener como sustantivo la realidad, y como complemento la ficción. Es decir, desde la antropología audiovisual trabajamos desde una realidad que ficcionamos. Este sería un aval de la validez de este tipo de cine.

Nos movemos en el filo, porque estamos fundamentando la validez antropológica sobre la significatividad de las escenas que conforman la narración guionizada y por tanto sobre la autoridad del autor o autores. Por ejemplo, en la película *Atucucho 1988, hecho a mano*, si bien la autoría es fundamentalmente coral, ya que fue creada con la propia comunidad del barrio Atucucho de Quito, hay que evidenciar que el autor y antropólogo, Emilio Bermeo⁴², dirige la película otorgando desde su mirada como antropólogo el peso etnográfico que avala en parte su validez. Recordemos con MacDougall (1976: 136) que «un filme etnográfico es todo aquel que busque revelar una sociedad a otra». Es decir, que la validez de la etnoficción depende de su intención explícita de generar conocimiento antropológico. En el caso de *Atucucho* y de gran parte del cine comunitario, este conocimiento se fundamenta en el paradigma epistemológico cooperativo participativo.

36 Tráiler disponible en <https://www.filmaffinity.com/es/evidios.php?movie_id=198075>. Fecha de acceso: 11 sep. 2023.

37 Tráiler disponible en <https://www.filmaffinity.com/es/evidios.php?movie_id=145842>. Fecha de acceso: 11 sep. 2023.

38 Tráiler disponible en <<https://youtu.be/khmsAKI7kks>>. Fecha de acceso: 11 sep. 2023.

39 Tráiler disponible en <https://www.filmaffinity.com/es/evidios.php?movie_id=862884>. Fecha de acceso: 11 sep. 2023.

40 Tráiler disponible en <<https://youtu.be/FyRXBZ-VKWkc>>. Fecha de acceso: 11 sep. 2023.

41 Tráiler disponible en <https://youtu.be/KyplOq2_2ts>. Fecha de acceso: 11 sep. 2023.

42 Emilio Bermeo realizó esta película en el marco del máster de Antropología Visual de FLACSO-Quito Ecuador.

Un segundo elemento sobre el que reposa la validez de la docu-etnoficción, es la relevancia etnográfica de las improvisaciones que desarrollan los actores en su actuación. Al ser miembros del propio colectivo referente de la película, sus interpretaciones permiten visibilizar significados relevantes de las categorías antropológicas tratadas. Como afirma Sjoberg (2008: 240), «existen razones para aceptar la ficción como una forma válida de representación en las ciencias sociales porque en su interpretación de la etnoficción la creatividad imaginativa de los protagonistas es la fuerza conductora del motor investigativo». No podemos estar más de acuerdo, en determinadas circunstancias el recurso a actores puede encontrar un sentido etnográfico.

Se genera entonces una voz con autoría coral en la que lo significativo etnográficamente procede de lo que Peter Loizos denominó improvisación proyectiva de los actores (Sjoberg 2008). Esto es, la interpretación que hacen de sí mismos los sujetos con el objetivo de transmitir algo fundamental sobre la vida de su comunidad. En el caso de *Atucucho 1988*, el autor señala cómo a través de la improvisación, los actores transmitieron un conocimiento e interpretación de su memoria, en un intento por apoderarse de la memoria histórica que dio nacimiento al barrio (Bermeo 2019: 115).

Más allá de la validez de la docu-etnoficción, hemos de plantearnos, como señalan Garbancho y Fernández (2011), parafraseando a John Grierson, cuáles son los límites de la representación de la realidad; y si es legítimo en la pieza audiovisual exponer una realidad con un tratamiento creativo. Esto nos lleva a una cuestión pertinente: ¿por qué narrar desde la docu-etnoficción? Entre las razones para elegir este modo de significación encontramos al menos dos:

La primera es que la docu-etnoficción permite desencadenar un proceso creativo de empoderamiento de la comunidad referente de la pieza audiovisual. Sería el caso del cine comunitario en el marco de la realización de talleres participativos. *Atucucho 1988* y *Sáhara: cuando el pueblo se une*, se incluirían en este caso. Molfetta (2018: 434) señala que «el cine comunitario cambia y transforma la posibilidad de agenciar subjetividades antes enmudecidas, especialmente en el plano micropolítico».

La segunda razón tiene que ver con campos y objetos de investigación en los cuales es

complejo, si no imposible el acceso a materiales audiovisuales; bien porque la temática sea muy conflictiva (trata de seres humanos, narcotráfico y extractivismo, etc.), bien porque el objeto de investigación refiera a una temporalidad pasada o futura que imposibilita *estar ahí*, y en la que es imposible generar materiales audiovisuales; por ejemplo, cuando trabajamos temas de memoria histórica y no existen ni testimonios orales, ni huellas materiales de ese pasado.

El paradigma que fundamenta el cine antropológico de etnoficción está relacionado con la experiencia ficcionada de la propia comunidad en diálogo con la subjetividad del autor. Por tanto, se encuadra dentro del paradigma epistemológico del interpretativismo, añadiendo todos los matices que hemos subrayado para enriquecer y detallar el análisis.

7.2. FILMANDO Y EDITANDO LA ETNOFICCIÓN

El elemento clave de las técnicas de guionización cinematográficas es el conflicto (Field 1994), si bien, como antropólogos, lo central de la narrativa es el desarrollo de los argumentos antropológicos y la explicitación de la ficción, como principio ético irrenunciable. El cine antropológico de etnoficción propone poner en diálogo ambos elementos, esto es la guionización desde conflicto en el marco de una argumentación rigurosa.

Pienso que la antropología audiovisual puede incorporar elementos del cine de ficción con mayor naturalidad y menos prejuicios. Desde los trabajos clásicos de Jean Rouch hasta los más actuales del cine comunitario muestran la enorme fertilidad de este diálogo.

Las secuencias audiovisuales de la etnoficción, en cuanto a la construcción de la imagen y sonido, tienden a seguir parámetros cinematográficos, es decir, reproducir escenas de la vida cotidiana, «como si» reprodujeran momentos reales de los sujetos representándose explícitamente a sí mismos. Un caso lleno de humor y sabiduría lo protagoniza Jean Rouch en la pieza *Mosso, mosso, como sí*⁴³, representándose a sí mismo al final de su trayectoria profesional en Níger (Fieschi 1997)

43 Tráiler disponible en <https://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=654273>. Fecha de acceso: 12 sep. 2023.

y parodiando la capacidad del pueblo dogon de actuar en la vida cotidiana como si fuera verdad. Es toda una metáfora de la forma de entender el cine y la antropología por parte del maestro Rouch; y pertinente para la fundamentación que estamos intentando dibujar de la etnoficción.

Las secuencias de la vida cotidiana e incluso los diálogos entre los sujetos-personajes se integran en una puesta en escena cinematográfica, en la que rara vez se rompe la cuarta pared. Es decir, presenciamos la dinámica de lo que sucede en escena sin que en ningún momento los protagonistas se dirijan directamente a la cámara, sinónimo del autor o del espectador. Esto implica un despliegue técnico propio del universo cinematográfico: la utilización de planos secuencia que reproducen la acción; el recurso a planos y contra-planos de los sujetos dialogando entre sí; y, sobre todo, un manejo sincrónico del sonido directo que reproduce los audios y conversaciones de cada uno de los sujetos implicados en la escena.

Me gustaría incidir especialmente en las técnicas participativas que creo que han de ponerse en primer término a la hora de elegir realizar un trabajo audiovisual desde la docu-etnoficción. Los talleres y técnicas participativas (figura 3) son la herramienta indispensable para crear el contexto de improvisación significativa. Un contexto necesario, ética y epistemológicamente para que los sujetos convertidos en actores de sí mismos participen en todas las fases de la producción de la pieza audiovisual: producción-documentación, guión, filmación, edición y exhibición.

En las piezas de cine comunitario etnoficcional que hemos coordinado en los campamentos de refugiados saharauis en Tinduf (Argelia), nos dimos cuenta de que era imprescindible recurrir a técnicas participativas que incluyeran dinámicas y juegos en las que los profesionales del trabajo social tienen un gran dominio y conocimiento experto (Núñez y Loscertales 1997). Tomando como fundamento las clásicas técnicas grupales (Villasante 2015), desarrollamos tres tipos de juegos que incluían: una primera fase de juegos/dinámicas de construcción de grupo: la que llamamos dinámica del mandala⁴⁴.

44 Mandala es un juego en el que los sujetos se sitúan en círculo y van pasándose la cámara presentándose. La cámara lleva atada una cuerda que va uniendo a

Una segunda fase que incluía juegos para generar contenidos; fue en esta fase donde creamos la pieza de cine comunitario propiamente de etnoficción. Y una tercera fase en la que desarrollamos dinámicas y juegos de cierre de taller: la dinámica de la bolsa⁴⁵. Todos ellos son juegos y dinámicas que aplican técnicas y dinámicas grupales para la creación de cine documental etnoficción.

7.3. CONTEXTO DE EXHIBICIÓN

La docu-etnoficción en su versión más cinematográfica, tomamos como ejemplo el cine de Jean Rouch o Robert Flaherty, tiene como *target* principal el público generalista. Es decir, es un tipo de cine que busca adaptar la densidad del cine antropológico a un público más amplio. El objetivo suele estar relacionado fundamentalmente con generar sensibilización hacia la temática y el colectivo protagonista de la pieza audiovisual. También, y porque no reconocerlo, este tipo de piezas tienen un mejor encaje en la industria de la distribución del cine documental, siempre complejo y de difícil acceso para el cine antropológico. Festivales y muestras de cine, canales de distribución online/presencial, reciben este tipo de piezas audiovisuales con mucha mayor receptividad (González Abrisketa y Vallejo 2014; Robles y Téllez 2018; Cadierno 2023).

El segundo contexto de exhibición o audiencia de este tipo de cine, sobre todo en la versión que hemos venido en llamar cine comunitario, es el propio colectivo que protagoniza la pieza de etnoficción. El objetivo tiene que ver con la capacidad del cine comunitario para visibilizar procesos sociales no siempre explícitos para las propias comunidades.

cada miembro que toma la cámara y la palabra. De esta forma, se va creando una forma de mandala en la que todos los sujetos quedan unidos por la cuerda. Todo ello es filmado por los propios sujetos para componer una pieza que es editada y comentada posteriormente.

45 La bolsa es una dinámica en la que cada sujeto introduce en una bolsa un papel anónimo donde ha escrito un deseo y un temor. De forma aleatoria cada participante extrae un papel, lo lee para todo el grupo y lo comenta. Todo ello es filmado por los propios sujetos para componer una pieza que es editada y comentada posteriormente.

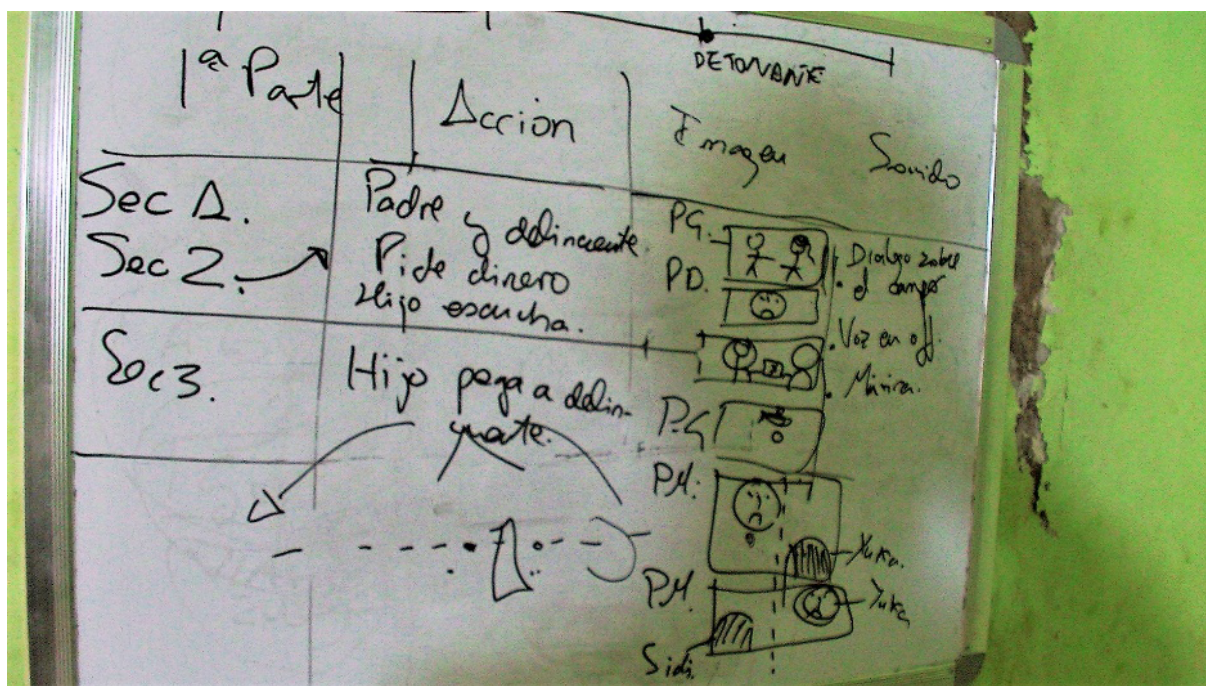


FIGURA 3.- Fotograma Taller cine audiovisual de Sáhara: *Cuando el pueblo se une*.

8. EL CINE ANTROPOLÓGICO INTERACTIVO Y TRANSMEDIA: LA POLI-LINEALIDAD

Este modo de significación enlaza con las narrativas contemporáneas más innovadoras estrechamente relacionadas con las humanidades digitales⁴⁶. El medio sobre el que reposan estos artefactos es un dominio web; el acceso a este tipo de cine antropológico interactivo y transmedia también se realiza a través de un dominio. Siendo formas narrativas muy innovadoras, sin embargo, remiten a modelos narrativos descritos y soñados por autores muy anteriores al desarrollo de los medios de comunicación digitales. Por ejemplo, Roland Barthes (1970) hablaba hace décadas de los textos «escribibles» (frente a los legibles) como aquellos cuya narrativa va desplegándose por caminos diversos en función de las decisiones de los lectores. La novela «Rayuela» de Julio Cortázar (1963) es un ejemplo de referencia. Son antecedentes del cine documental interactivo y transmedia al que referimos en este capítulo. Autores como Jenkins (2003) los define como experiencias narrativas que se despliegan a través de diversas plataformas y

formatos o lenguajes; cada uno de ellos aporta un fragmento necesario al conjunto de la narración; los usuarios deciden el lugar y ritmo del despliegue.

Vamos a tomar como referencias piezas de antropología interactiva y transmedia como *El secreto de la luz*⁴⁷ (Barriga 2018), *Surfacing*⁴⁸ (Schillaci 2022) y *Likuit Water Cultures*⁴⁹ (Robles 2023). Estas piezas de cine documental interactivo y transmedia se diferencian de las mencionadas en el modo de significación performativo-cooperativo, *Quipu, Provincia53 o Malvinas30*, en que la modalidad de No Linealidad (Berenguer 1998) es ramificada y la forma de interacción (Gaudenzi 2009) es explorativa. Es decir, la modalidad de No Linealidad ramificada apela a que el interactor (espectador que interactúa con el medio digital) decide el camino de la narrativa desde nodos que se despliegan como un árbol; y la interacción explorativa refiere a

46 Disponible en Docubase MIT: <<https://docubase.mit.edu/>>. Fecha de acceso: 12 sep. 2023.

47 Tráiler disponible en <<https://elsecretodelaluz.com/#Intro>>. Fecha de acceso: 12 sep. 2023.

48 <https://www.youtube.com/watch?v=CW117a1_S7g>. Disponible solamente el trailer lineal. Es una pieza interactiva 360º pensada para inmersión en Realidad virtual (VR). Fue premiada como Mejor film experimental en la Muestra de Antropología Audiovisual de Madrid (MAAM), edición 8. Año 2022. Fecha de acceso: 12 sep. 2023.

49 Tráiler disponible en <<https://www.likuit.net/es/>>. Fecha de acceso: 12 sep. 2023.

que el interactor no tiene capacidad de configurar ni generar los materiales que compondrán la narración. Es decir, la interacción consiste en explorar los caminos predefinidos por los autores del artefacto.

8.1. ALGUNAS REFERENCIAS EPISTEMOLÓGICAS

En este epígrafe vamos a analizar algunas de las dimensiones epistemológicas del cine antropológico interactivo y transmedia. Nuestra intención es hacer un aporte al diálogo entre las disciplinas de la antropología audiovisual y los estudios de y sobre internet (Ardèvol y Estalella 2010).

El interactor explora y elige su narrativa de una forma audiovisualmente ramificada (Gaudenzi 2009), escoreando, pinchando nodos, etc.

Como las líneas narrativas están predefinidas por el autor, éste comparte el control del discurso con los interactores a través de las interacciones con la interfaz⁵⁰, dejando una huella propia en el imaginario mapa de caminos narrativos.

Insistimos en que el cine antropológico interactivo no es un repositorio ni una página web convencional, porque existe una guionización poli-lineal, en la que los autores priorizan un nivel del discurso, un tipo de voz (*emic*, *etic*, observacional, normativa, interactiva, sensorial).

Entonces, cabe preguntarse, dónde y cómo se expresa el conocimiento antropológico y cuál es la autoridad que lo respalda. Apoyándonos en lo dicho anteriormente, se hace evidente que los autores elegirán construir el significado del régimen visual entre las posibilidades del ítem 2 (cuadro de la página 7) y que hemos visto a lo largo de los modos de significación analizados, esto es: desde la palabra, el acontecimiento, la sensorialidad, la interacción entre sujetos del campo. Lo propio del cine antropológico interactivo y transmedia es que siempre queda un margen para que el interactor, a partir de su interés, priorice un elemento u otro.

Por ejemplo, en el caso de la pieza *Likuit Water Cultures*, el interactor podrá priorizar el conocimiento aportado en cada uno de los elementos que componen el artefacto: bien en la cartografía social, bien en las piezas audiovisuales, bien en los paisajes sonoros o en las representaciones pictóricas de los sujetos.

Es decir, la variedad de lenguajes que componen las piezas transmedia o multimodales permiten una diversidad de formas de transmitir el conocimiento antropológico.

La autoridad científica pivota en los autores que avalan la validez del conocimiento, porque son ellos los que han trazado los caminos narrativos que el interactor tiene la posibilidad de elegir. Algo propio de estas piezas es que la autoría digital multidisciplinar compuesto por: antropólogos/as audiovisuales (generadores de contenidos), diseñadores gráficos digitales (generadores de nodos y morfogramas) y programadores informáticos (generadores de interacción).

El cine interactivo supone un giro desde la representación hacia la interacción digital. Como apunta Gaudenzi (2009: 5), lo importante no es tanto lo que representamos en la pantalla sino cómo interactuamos con ella.

En conclusión, La posibilidad de integrar en un mismo artefacto digital distintas aproximaciones al campo, en forma de medios y narrativas, nos permite fundamentar la validez de este conocimiento de forma poli-epistemológica. Es decir, un mismo artefacto puede incluir un apartado en el que se describen las características de los sujetos protagonistas. Otro apartado puede ser una cartografía social digital que construye el espacio en función de las interpretaciones *emic* de los propios sujetos; y otro apartado puede ser un videojuego interactivo que incide en el carácter participativo-performativo en el ámbito educativo.

Cada uno de estos elementos temáticos se fundamenta en un paradigma epistemológico diferente, si bien todos ellos forman parte de una narrativa colectiva: es cine digital interactivo que sigue una lógica narrativa poli-lineal, ramificada, que puede incluir diferentes medios, lenguajes y géneros, pero, todas las piezas forman parte de una narración clásica con principio, desarrollo y desenlace. La tecnología digital abre nuevos límites creativos (Liucci 2015) y, añadimos, epistemológicos. Todo un desafío y una oportunidad.

Es interesante señalar, con relación al carácter reflexivo de estos artefactos, cómo muchos de ellos, sobre todo en softwares como Klynt⁵¹, integran entre los enlaces posibles, el llamado «mapa del sitio»

50 La interfaz de usuario es el espacio audiovisual donde se producen las interacciones.

51 Disponible en <<https://www.klynt.net/>>. Fecha de acceso: 12 sep. 2023

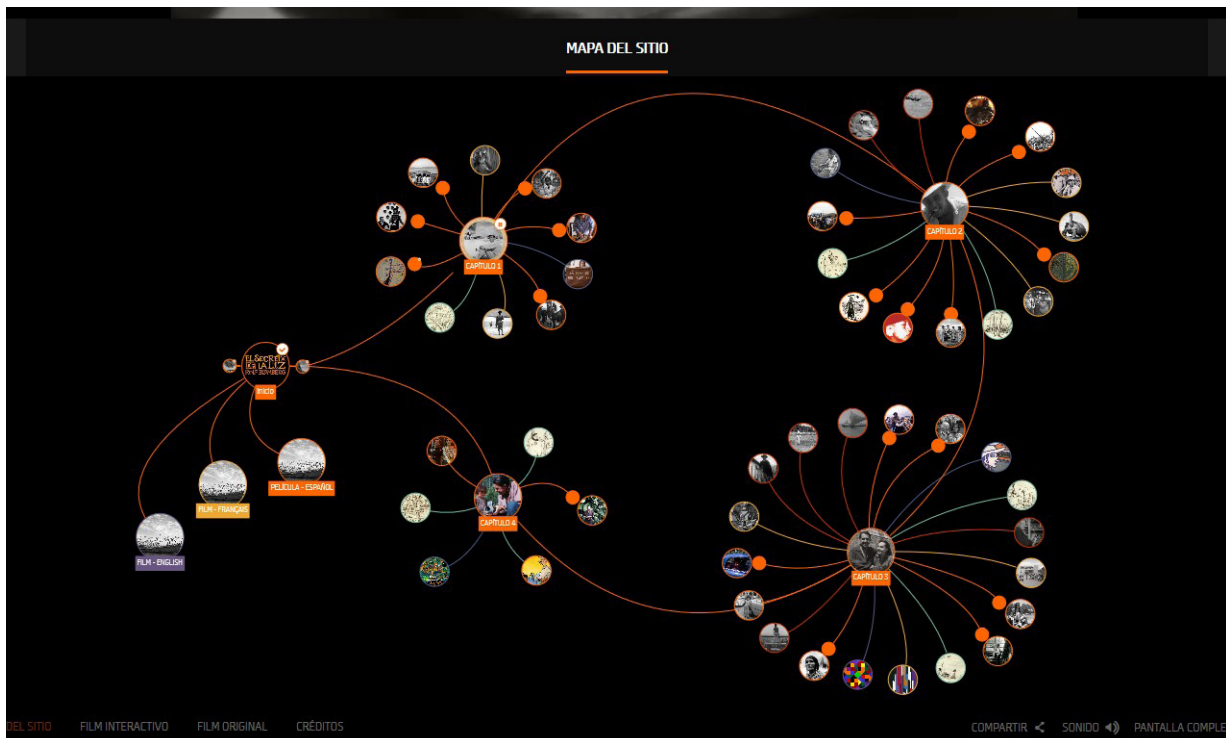


FIGURA 4.- Mapa del sitio de los nodos del documental interactivo *El secreto de la luz*.
Fuente: Barriga. 2018

(figura 4), un enlace en el que se explicita la lógica y ordenación de los nodos narrativos. Podríamos decir que asistimos a un tipo de reflexividad multimodal, que muestra las tripas digitales del artefacto propuesto a los interactores; un «making of» de la estructura desarrollada que muestra el posicionamiento teórico, ideológico y argumental de los autores; esto es, qué elementos priorizan, cuáles resultan subordinados, cuál es la jerarquía de nodos e interfaces.

En definitiva, el cine antropológico digital interactivo permite combinar en un mismo artefacto una mayor diversidad de voces y enfoques epistemológicos, si bien, la autoridad de los autores para decidir la narrativa y los elementos prioritarios, acotan la libertad del interactor.

8.2. ¿EXISTE UN ESTILO DE FILMACIÓN Y EDICIÓN DEL CINE ANTROPOLÓGICO INTERACTIVO Y TRANSMEDIA?

El plano interactivo se compone de varias capas: la capa fotográfica (el plano, en el caso de la figura 5, el árbol) y la capa interactiva (los enlaces o nodos, los frutos y la leyenda que le acompaña en la figura 5).

Tenemos que tener en cuenta que los enlaces (nodos) tienen que moverse con el plano para no descolocarse del lugar donde los situamos.

Por tanto, los encuadres fotográficos han de tener en cuenta los lugares concretos de la secuencia donde se situarán los enlaces o nodos (Walley 2015) y su movimiento en la pantalla. Por esta razón se priorizan los planos con ángulo focal abierto y estáticos, ya que facilitan la inserción y control de los nodos de enlace (jaima de la figura 6).

Es también muy importante introducir indicaciones sensoriales (sonoras o visuales) sobre los nodos o enlaces para que llamen la atención del interactor e inciten a la interacción.

Como ya hemos señalado anteriormente, el diseño gráfico gana mucho protagonismo en este tipo de cine, ya que las interfaces (figura 5) y los nodos (frutos del árbol), que dan entrada a las piezas audiovisuales, tienen una significación antropológica fundamental. Por ejemplo, en el proyecto *Likuit Water Cultures*, los enlaces son frutos de un árbol cuyas ramas fluyen como metáforas de las cuencas hidrográficas del

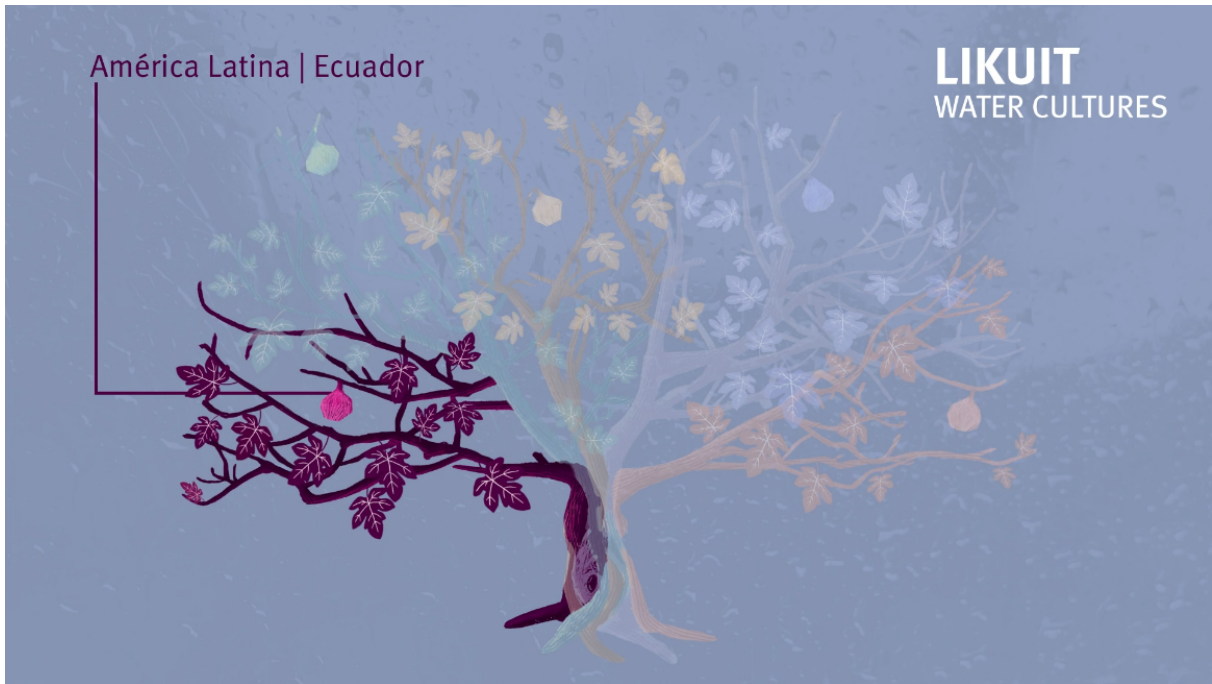


FIGURA 5.- Imagen de la interfaz del proyecto *LIKUIT Water Cultures*.



FIGURA 6.- Imagen del morfograma *UPMS Sáhara Occidental*.

mundo. O en el proyecto sobre la Universidad Popular de los Movimientos Sociales celebrada en el Sáhara Occidental, la jaima saharauí es el morfograma central que representa la hospitalidad del pueblo saharauí como hecho cultural diferencial (ver figura 6).

En este sentido, cobran especial relevancia en la autoría de los artefactos, los profesionales vinculados al pensamiento visual, *design visual thinking*, ya que junto a ellos/as, diseñamos imágenes que trasladan un significado etnográfico determinado (Avila y Acosta 2016; Castellanos 2017; Arnheim 1986).

El elemento clave de la composición, esto es, el hilo conductor o referente analítico de la narración interactiva es la modalidad de navegación (Gifreu 2010) que organiza el sentido y lógica de los nodos y/o enlaces. Estos nodos pueden seguir una modalidad de navegación en función de un orden temporal, espacial, testimonial, multimedia, etc. (ver figura 7)

La creatividad de la composición está mediada por las posibilidades que ofrece el medio digital y el universo de la programación computacional (Díaz de Rada 2010). El interactor, por su parte, debe aprender los dispositivos de interacción con la interfaz, sin los cuales no podrá avanzar a través de la narración (Gifreu 2010:108): *puntear*, *escolear*, desplazar el puntero se convierten en elementos claves en los artefactos interactivos que el equipo de edición tiene que testar y analizar con detalle.

En definitiva, la edición poli-lineal requiere software, entrenamiento y habilidad para desarrollar una nueva lógica discursiva y narrativa que incluye la hibridación de lenguajes expresivos (vídeo, audio, comic, etc). La guionización implica integrar de forma atractiva diferentes bifurcaciones narrativas. Las transiciones se realizan a través de nodos de conexión de una secuencia a otra, de una interfaz a otra, lo que implica que hay que trabajar con especial esmero el diseño y lógica de estos nodos e interfaces.

8.3. ¿A QUIEN VA DIRIGIDA LA ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL INTERACTIVA, TRANSMEDIA, MULTIMODAL?

Este tipo de cine llega a públicos generalistas muy familiarizados con los medios digitales⁵² y, muy importante, con acceso a velocidades de conexión

52 Disponible en <<https://www.youtube.com/@interdoc-videos6266/featured>>. y Docubase MIT: <<https://docubase.mit.edu/>> Fecha de acceso: 12 sep. 2023.

Taula 6.4 MODALITATS DE NAVEGACIÓ DIGITAL

MODALITATS	SUBMODALITATS
MODALITAT DE NAVEGACIÓ PARTIDA	* TEMES * CAPÍTOLS * SEQÜENCIES * HISTÒRIES * TÒPICS
MODALITAT DE NAVEGACIÓ TEMPORAL	* SEGLES * DÉCADES * ANYS * MESOS * DIES * DATES CONCRETES * ESDEVENIMENTS * PERÍODES/ETAPES
MODALITAT DE NAVEGACIÓ ESPACIAL	* MAPA GEOGRÀFIC * MAPA GRÀFIC * MAPA VISUAL * MAPA ESTADÍSTIC * FOTOGRAFIES
MODALITAT DE NAVEGACIÓ TESTIMONIAL	* VÍDEO-ÀUDIO DELS PERSONATGES * VÍDEO-ÀUDIO DELS PARTICIPANTS - ENTREVISTATS
MODALITAT DE NAVEGACIÓ NARRATIVA RAMIFICADA	* ESCOLLIR OPCIÓ PER AVANÇAR
MODALITAT DE NAVEGACIÓ HIPERTEXTUAL	* ESQUEMA HIPERTEXTUAL A BASE DE NODS I LLIIGAMS
MODALITAT DE NAVEGACIÓ PREFERENCIAL	* ARROSSEGAR MEDIA A ZONES DELIMITADES * BOTONS D'ADDICIÓ I SUPRESSIÓ
MODALITAT DE NAVEGACIÓ AUDIOVISUAL	* VÍDEO I ÀUDIO * ANIMACIÓ I ÀUDIO * ANIMACIÓ + VÍDEO + ÀUDIO * FOTOGRAFIA I ÀUDIO
MODALITAT DE NAVEGACIÓ SONORA	* ÀUDIO * MÚSICA
MODALITAT SIMULADA-IMMERSIVA	* SIMULACIÓ * JOC INTERACTIU

FIGURA 7.- Modalidades de navegación. Fuente: Gifreu 2010

suficientes para soportar el peso de este tipo de cine interactivo. Hay que tener en cuenta este último aspecto, ya que a veces trabajamos con comunidades que tienen difícil acceso a anchos de banda que soporten el peso de artefactos digitales pesados. De nada sirve realizar, por ejemplo, una cartografía social digital participativa en defensa del territorio ancestral de una comunidad en la Amazonía, si no hay conexiones online que permitan su difusión entre los interactores de la propia comunidad. Estemos atentos a este tipo de cuestiones que rozan tangencialmente aspectos éticos que discriminan a determinadas comunidades en su acceso a medios digitales.

Entre los años 2000 y 2015 aproximadamente, grandes cadenas de televisión y canales temáticos

apostaron intensamente por este tipo de cine. Por ejemplo, la Radio Televisión Española creó un canal específico de webdocs y documentos interactivos y transmedia, apoyándose en el *rtve lab*⁵³. Se pensaba que el consumo de audiovisual interactivo iba a ganar cuota de mercado progresivamente. La hipótesis que manejaban las grandes cadenas de broadcasting generalistas era que se iba a imponer un consumo a demanda, individual, a elección de un espectador empoderado para decidir el desarrollo de las narraciones en función de sus gustos cada vez más fragmentados en esta era de postdesarrollo. Sin embargo, estas expectativas se fueron desinflando ante el avance de plataformas online de cine y series convencionales como Filmin, Netflix, etc, en las que el espectador puede elegir la pieza audiovisual que visionar y el ritmo del visionado, pero sin embargo, muestra desinterés a la hora de tener que interactuar decidiendo continuamente sobre el desarrollo interno de la narrativa.

Y es que somos escuchadores de relatos que emocionan por eso, el gran público generalista se inclina por las piezas que desarrollan una narrativa dinámica, como dijera Barthes (1977, 2008): «la narrativa predomina en todo tiempo, lugar y sociedad». Y es que es difícil generar y mantener la emoción en una pieza de cine interactivo que es continuamente interrumpida por la exigencia de interacción. Hoy en día casi todos los grandes canales broadcasting han cerrado sus laboratorios de cine interactivo, apostando por piezas con narrativas lineales clásicas exhibidas en plataformas de visionado online. La serialización ha ganado la partida a la interacción.

Detengámonos por un momento en el concepto narrativo de serialización. Este se corresponde con el cuarto principio identificado por Jenkins (2003) a la hora de analizar las narrativas poli-lineales, transmedia o multimodales. La serialización consiste en la división o fragmentación del relato en múltiples capítulos entrelazados narrativamente.

Para la antropología audiovisual, los capítulos serializados y encadenados nos permiten mostrar en un solo artefacto serializado, materiales de larga duración: aproximaciones metodológicas, entrevistas a los sujetos, observaciones de campo, etc.

53 Disponible en <<https://www.rtve.es/lab/webdocs/>>. Fecha de acceso: 12 sep. 2023.

Además, la narración serializada es afín al carácter holístico de la antropología, ya que nos permite integrar en una serie con diferentes episodios, las distintas dimensiones de lo social, de lo cultural, sin vernos constreñidos por los tiempos que impone el visionado clásico de piezas lineales.

Por otra parte, la serialización nos permite fragmentar y dividir los contenidos, respondiendo a formas de visionado actuales que demandan piezas de duración más corta. Tengamos en cuenta, nuevamente, que la serialización exige guionización para encadenar narrativamente los episodios. Serializar no es construir un repositorio de contenidos como vagones de tren independientes⁵⁴.

Es interesante señalar que plataformas como Tik-Tok, Youtube, etc, se están apropiando del control sobre los episodios que se encadenan y se muestran sucesivamente al interactor, vaciando la autoridad y el control de los autores. Son los algoritmos de estas plataformas los que deciden la serialización en función de las decisiones previas de los interactores. Las derivadas éticas de estas cuestiones merecen un análisis particular: homogeneización de gustos, especialización y neutralización de la diversidad, etc.⁵⁵.

En definitiva, la serialización de los artefactos antropológicos interactivos y transmedia permiten mayor libertad de elección del interactor en cuanto a duración y tipos de contenidos. Siendo éste uno de los objetivos de una antropología compartida y participativa.

No queremos acabar este epígrafe sin señalar que uno de los *targets* que valoran el cine antropológico interactivo, transmedia multimodal es el académico y específicamente el educativo. El uso de interactivos con fines formativos, en las clases, en las presentaciones académicas, sigue abriendo muchas posibilidades en relación con el paradigma educativo basado en la (inter) acción. Las pedagogías activas de inspiración constructivista (Vygotsky 1978) que buscan transmitir

54 El realizador de cine documental Miguel Angel Rosales (2019) nos habló sobre el desafío de guionizar nuestras obras antropológicas, en contraste con la composición como vagones de tren, en los que las partes de la pieza audiovisual no tienen relación narrativa entre ellas. Hemos utilizado este concepto de vagones de tren para aclarar el sentido de lo que queremos decir.

55 Diaz-Peñalver, Paz (2023). Laboratorio de ideas sobre la interactividad en el proyecto de las mujeres waorani. Proyecto Wenner-Gren. Candelada. (Comunicación personal).

el conocimiento desde la práctica, entendida como interacción con y en el medio digital, enlazan con este tipo de audiovisual. Las posibilidades de co-participación (Cusicanqui 2015) digital, permiten impulsar las capacidades individuales y colectivas (Freire 1970) de los sujetos protagonistas del proceso educativo.

Por ejemplo, el proyecto interactivo, transmedia y multimodal *Likuit Water Cultures*, que tiene entre sus objetivos la educación medioambiental, entretiene lo pedagógico con lo interactivo buscando la participación digital que estimule una educación para la acción (Walsh 2018). Esta participación o acción puede ir desde el envío de materiales que puedan integrarse en la narrativa del interactivo, hasta la simple posibilidad de clicar sobre el nodo que nos lleva a la narración o elemento que nos interesa.

9. CONCLUSIÓN

Los siete modos de significación y narración que hemos detallado en esta cartografía han intentado responder a las dos preguntas que nos hacíamos en la introducción; una primera destinada a autores/as de cine antropológico, sobre cómo entrelazar una argumentación rigurosa con una narración y dramatización fundamentada epistemológicamente. Y una segunda destinada a críticos y evaluadores sobre si está coherentemente fundamentada epistemológicamente la narración de la pieza audiovisual antropológica que tienen que analizar.

Hemos mostrado que toda pieza audiovisual antropológica, si bien serpentea, zigzaguea (Flores 2020) por varios tipos de narración, es seguro que se fundamenta epistemológicamente en alguno de los tres paradigmas que hemos identificado: positivismo-naturalismo, interpretativismo-constructivismo y cooperativismo-participación (Denzin y Lincoln 2012).

Esta cartografía nos da pistas sobre qué ítem (de los doce que componen el modelo que hemos presentado) es especialmente relevante a la hora de encuadrar nuestra posición epistemológica.

Así, en el modo significación expositivo, ese ítem sería la voz de autoridad experta del autor, que hilvana la narración desde la palabra, subordinando el resto de los elementos que componen la pieza audiovisual.

En el observacional, es la representación del mundo tal y como se presenta idealmente como principio

epistemológico, y el estilo de filmación basado en el plano secuencia, los ítems que definen la narración.

En el performativo-participativo, es la acción para la transformación como principio epistemológico basado en la praxis, el ítem nuclear.

El reflexivo y auto-referencial se define por la visibilización cinematográfica de la reflexividad.

Por su parte, las películas evocativas y sensoriales se definen por un control de la narración subordinado a la subjetividad sensorial y emocional del autor y sujetos. La edición basada en el encadenamiento yuxtapuesto de secuencias y planos construidos con imágenes y sonidos llevados a su máxima expresividad, definen este modo de significación.

La etnoficción se caracteriza por jugar con la disolución de las categorías que diferencian la ficción y la no-ficción, desde la que surgiría un conocimiento antropológico válido y significativo.

Finalmente, el cine interactivo y transmedia se caracteriza por un control compartido con el interactor y una edición poli-lineal que es marca distintiva frente a los seis anteriores modelos de narración lineal.

Toda esta argumentación nos permite enriquecer la tesis de partida, esto es, que la densidad, fundamentación y toma de conciencia epistemológica es una condición necesaria y exigible para aquellos/as que generamos conocimiento antropológico con el lenguaje audiovisual. Si, como subraya Ardèvol (2006: 61), el cine antropológico se define por la intención de incidir en el campo del conocimiento sobre aspectos sociales y culturales de la vida humana, nosotros añadimos que es imprescindible atender al entramado epistemológico para construir un conocimiento antropológico denso, coherente y honesto.

Esto quiere decir, que como realizadores/as de antropología audiovisual, tenemos que estar atentos/as a un *raccord* (continuidad) suplementario: el *raccord* epistemológico, que es aval de la coherencia de nuestras piezas audiovisuales⁵⁶.

56 La Muestra de Antropología Audiovisual de Madrid (MAAM), incluye entre sus criterios de valoración de las piezas audiovisuales la coherencia epistemológica, esto es, la correcta articulación del modo de significación (enfoque epistemológico, estilo de filmación, técnica de composición y contexto de exhibición). Es lo que hemos llamado *raccord* epistemológico. Ver <<https://maamdocs.org/informacion/>>.

10. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Araque, Jeremy (dir.). 2022. *Cantos de Jaguar*. Ecuador. Documental, 51 min.
- Arce, Adrián. Diego Rivera. y Antonio Zirion *et al.* 2004. *Voces de la Guerrero*. México: Homo Guidens producciones. Documental, 52 min.
- Ardèvol, Elisenda. 1996. «Representación y cine etnográfico». *Quaderns de l'ICA* 10. Barcelona.
- Ardèvol, Elisenda. 2006. *La búsqueda de una mirada*. Barcelona: Ed. UOC.
- Ardèvol, Elisenda y Adolfo Estalella. 2010. «Internet: instrumento de investigación y campo de estudio para la antropología visual». *Revista Chilena de Antropología Visual* 15: 1-21.
- Arnheim, Rudolf. 1986 [1969]. *El Pensamiento Visual*. Barcelona: Paidós Editorial.
- Avila, Javier y Carolina Acosta. 2016. «Epistemología del pensamiento visual contemporáneo desde el imaginario transdisciplinario». *Anagramas* 14(28): 167-204.
- Barthes, Roland. 1995. Retórica de la imagen. Paidós. (1ª ed original: Rhétorique de l'image, en *Communications* 4: 29-47).
- Barthes, Roland. 1966. «Introduction à l'analyse structurale des récits». *Communications* 8.
- Barthes, Roland. 1970. *S/Z*. París: Le Seuil.
- Barriga, Rafael y Mayte Ortega (dir.). 2018. El secreto de la luz. Ecuador. Documental interactivo. Disponible en: <<https://elsecretodelaluz.com/#Intro>>.
- Bajtín, Mijail. 2011. *Las fronteras del discurso*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Behar, Ruth (dir.) 2002. *Adió Kerida*. EUA: WomanMakesMoviesProductions. Documental, 92 min.
- Benjamin, Walter. 2008. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Bermeo, Emilio. 2019. «Atucucho 1988, hacia un cine-minga: posibilidades emancipatorias en una producción audiovisual colectiva». *Revista de Arte Contemporáneo* 7.
- Bourdieu, Pierre. 1985. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, Pierre, Jean Claude Chamboredon y Jean Claude Passeron. 2002. «La construcción del objeto». En *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cadierno, Antonio. 2023. *Canales de distribución del cine antropológico*. En *Curso/taller de Antropología Audiovisual*. UAM-Círculo de Bellas Artes. (Comunicación personal).
- Casielles, Laura (dir.). 2019. *Provincia 53 Sahara transmedia proyecto*. Instituto 25M Democracia. Disponible en: <<https://www.provincia53.com/#/>>. Documental interactivo.
- Castaing-Taylor, Lucien. 1996. «Iconophobia: How Anthropology Lost it at the Movies». *Transition* 69: 64-88.
- Castaing-Taylor, Lucien y Verena Paravel (dirs.). 2012. *Leviathan*. EE.UU.: Harvard Sensory Ethnography Lab. Documental, 86 min.
- Castaing-Taylor, Lucien. 1998. «Visual Anthropology Is Dead, Long Live Visual Anthropology!». *American Anthropologist* 100(2): 534-537.
- Castellanos, Alexis. 2017. «Una revisión a la configuración de la gestión del diseño, el pensamiento visual y el pensamiento de diseño». *Revista Iconofacto* 13(20): 84-103.
- Chase, Susan. 2015. «Investigación Narrativa». En Denzin, Norman e Yvonna Lincoln (coords.), *Manual de investigación cualitativa* 4: 58-112. Barcelona: Gedisa.
- Clifford, James. 1995. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Corona, Sarah y Olaf Kaltmeier. 2012. *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y Culturales*. Barcelona: Gedisa.
- Cortázar, Julio. 1963. *Rayuela*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Crawford, Peter Ian. 1992. *Film as Discourse: the Invention of Anthropological Realities. Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Court, María (dir.). 2015. *Quipu project*. Chaka Studio. Disponible en: <<https://interactive.quipu-project.com/#/en/quipu/intro>>. Proyecto interactivo.
- Coutinho, Eduardo (dir.). 2002. *Edifício Máster*. Brasil: VideoFilmes Producciones. Documental, 110 min.
- De France, Claudine. 1995. «Cuerpo, materia y rito en el cine etnográfico». En Ardèvol, E y J. Pérez Tolón (coords.), *Imagen y Cultura*. Granada: Eds Diputación de Granada.
- Denzin, Norman e Yvonna Lincoln (coords.). 2012. *Paradigmas y perspectivas en disputa. Manual de investigación cualitativa* 2. Barcelona: Gedisa.
- Denzin, Norman e Ivonna Lincoln (coords.). 2015. *Métodos de recolección y análisis de datos*, 4. Barcelona: Gedisa.
- Díaz de Rada, Ángel. 2006. *Etnografía y técnicas de investigación antropológica*. Madrid: UNED.
- Edwards, Ana (dir.). 2020. *Mundo*. Chile. Documental, 18 min.
- Estalella, Adolfo y Tomás Sánchez Criado. 2020. «Acompañantes epistémicos: la invención de la colaboración etnográfica». En Álvarez Veinguer, A., A. Arribas Lozano y G. Dietz (eds.), *Investigaciones en movimiento: etnografías colaborativas, feministas y decoloniales*. Buenos Aires: CLACSO.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. Nueva York: Columbia University Press.
- Fals Borda, Orlando. 1986. «La investigación-acción participativa: Política y epistemología». En Camacho, A (ed.), *La Colombia de hoy*: 21-38. Bogotá: Cerec.
- Fals Borda Orlando. 2015. *Una sociología sentipensante para América latina, Las Revoluciones Inconclusas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Fetterman, D. 1989. *Ethnography: step by step*. Newbury Park: Sage Publications.
- Field, Syd. 1994. *El libro del guion: fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot Ediciones.
- Fieschi, Jean-André (dir.). 1997. *Mosso, mosso: Jean Rouch como sí*. Francia: La sept cinéma. Documental, 73 min.
- Finley, Susan. 2015. «Investigación con base en las artes». En Denzin, Norman e Yvonna Lincoln (coords.), *Métodos de recolección y análisis de datos*, 4. Barcelona: Gedisa.
- Flaherty, Robert. (dir.) 1922. *Nanook of the North*. EUA: Revillon Frères, Pathé. Documental, 79 min.
- Flaherty, Robert. (dir.) 1926. *Moana*. EE.UU.: Famous Players-Lasky Corporation. Documental, 85 min.
- Flores, Carlos. 2020. *El documental antropológico. Una introducción teórico-práctica*. México: UNAM.
- Flores, Carlos y Antonio Zirión. 2009. «Un chamán del cine etnográfico. Entrevista con Robert Gardner en México». *Alteridades* 37: 159-168.
- Francés, Miquel. 2003. *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Freire, Paulo. 1986 [1970]. *Pedagogía del oprimido*. México. 37: 159-168.
- Garbancho, Miren y Vanesa Fernández. 2011. «Verdades en paralelo bajo la censura: Una exploración del híbrido docuficción 'Chicas de club' (1970), de Jordi Grau». *Fonseca: Journal of Communication* 1. Salamanca: USAL.
- Gardner, Robert (dir.). 1986. *Forest of Bliss*. EUA: Film Study Center. Documental, 90 min.
- Gaspar de Alba, Rosa E. 2006. «Jean Rouch: el cine directo y la Antropología Visual». *Revista de la Universidad de México* 32: 96-98.
- Gaudenzi, Sandra. 2009. *Digital Interactive Documentary: from Representing Reality to Co-creating Reality* [trabajo de investigación]. Londres: University of London.
- Geertz, Clifford. 1973. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gifreu, Arnau. 2010. *El documental interactivo. Una propuesta de modelo de análisis*. Tesis de máster. Departament de Comunicació. Universitat Pompeu Fabra.
- González, Sergio. 2011. «Antropología y etnoficción: Las creaciones imaginarias de la alteridad». *Revista de Antropología Experimental* 11: 235-250.
- González-Abrisketa, Olatz y Aida Vallejo. 2014. «Circuitos de distribución y espacios para la difusión del cine etnográfico contemporáneo». *Anales del Museo Nacional de Antropología* 16: 60-82.
- González Echevarría, Aurora. 2009. *La dicotomía emic/etic. Historia de una confusión*. Barcelona: Anthropos.
- Grau, Jordi. 2002. *Antropología Audiovisual*. Barcelona: Bellaterra.
- Grierson, John (dir.). 1929. *Drifters*. Reino Unido: New Era Films. Documental, 50 min.
- Guba, Ergon e Yvonna Lincoln. 2012. «Controversias paradigmáticas, contradicciones y confluencias emergentes». En Denzin, Norman e Yvonna Lincoln. *Paradigmas y perspectivas en disputa. Manual de Investigación cualitativa*, 2: Cap. 8. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Gúber, Rosana. 2001. *Etnografía: Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
- Guzmán, Patricio (dir.). 2010. *Nostalgia de la luz*. Chile: Atacama Productions. Documental, 90 min.
- Habermas, Jürgen. 1981. *Conocimiento en interés*. Madrid: Taurus.
- Habermas, Jürgen. 1987. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.
- Hammersley, Michael y Paul Atkinson. 1994. *Etnografía. Métodos de investigación cualitativa*. Barcelona: Paidós.
- Harris, Marvin. 1982. *El materialismo cultural*. Madrid: Alianza.
- Heider, Karl. 1976. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
- Heider, Karl. 1995. «Hacia una definición del cine etnográfico». En Ardèvol, E y J. Pérez Tolón. *Imagen y Cultura*. Granada: Eds. Diputación de Granada.
- Henley, Paul. 2020. «The principles of Observational Cinema. Colin Young». En *Beyond Observation. A History of Authorship in Ethnographic Film*. Manchester: Manchester Univ.
- Holman, S. 2015. «Autoetnografía». En Denzin, N. e Yvonna Lincoln (coords.), *Métodos de recolección y análisis de datos. Manual de Investigación cualitativa* 4.
- Ingold, Tim. 2016. «Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía». *Etnografías Contemporáneas* 2(2): 218-230.
- Ivens, Joris. (dir.). 1937. *The Spanish Earth*. EUA: Contemporary Historians Inc. Documental, 54 min.
- Jenkins, Henry. 2003. «Transmedia Storytelling. Moving Characters from Books to Films to Video Games can Make them Stronger and More Compelling». *Technology Review* (MIT).
- Junker, Bunford. 1960. *Field Work: an Introduction to the Social Sciences*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Laplantine, François. 1996. «'Introducción' y 'La etnografía como actividad perceptiva: la mirada'», en *La description ethnographique*. París: Éditions Nathan,
- Le Breton, David. 2012. «Por una antropología de las emociones». *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 4 (10): 67-77.
- Leyva, Xochitl, Araceli Burguete y Shannon Speed. 2003. *Gobernar la diversidad: experiencias de construcción de ciudadanía multicultural. Una investigación colaborativa. Proyecto de investigación*. México D.F.: CIESAS, Fundación Ford y Universidad de Austin.
- Lisón, José Carmelo. 2014. «Algunas reglas para la construcción de un audiovisual antropológico». *Anales del Museo Nacional de Antropología* 16.

- Liuzzi, Alvaro. 2015. «El documental interactivo en la era transmedia: de géneros híbridos y nuevos códigos narrativos». *Obra Digital: Revista de Comunicación* 8: 105-3.
- Liuzzi, Alvaro (dir.). 2012. *Proyecto Malvinas 30*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de la Plata. Disponible en: <<http://www.inter-doc.org/malvinas-30-un-documental-transmedia-interactivo/>>. Documental Interactivo.
- MacDougall, David. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- MacDougall, David. 1995. «¿De quién es la historia?». En E. Ardèvol y L. Pérez Tolón (eds.), *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Eds. Diputación de Granada.
- Marzán, Carlos y Marcos Hernández. 1994. «La tarea del traductor: un texto de Walter Benjamin». *Laguna: Revista de Filosofía* 2: 153-164.
- Molfetta, Andrea. 2018. *Cine Comunitario Argentino: Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: TeseoPress.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Núñez, Trinidad y Felicidad Loscertales. 1997. *El grupo y su eficacia. Técnicas al servicio de la dirección y coordinación de grupos*. Barcelona: EUB.
- Pancorbo, Luis (dir.). 1983-2010. *Otros pueblos*. Madrid: RTVE. Serie Documental.
- Pavsek, Christopher. 2015. «Leviathan and the Experience of Sensory Ethnography». En *Visual Anthropology Review* 31: 4-11.
- Piault, Marc Henri. 2002. *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.
- Pink, Sarah. 2004. «Applied Visual Anthropology: Defining the Field». En Pink, S. (Ed), *Applied Visual Anthropology. Número especial de Visual Anthropology Review* 20(1): 82-88.
- Pratt, Marie Louise. 1991. «Arts of the Contact Zone». *Profession*. 33-40.
- Pujadas, Joan. 2000. «El método biográfico y los géneros de la memoria». *Revista de Antropología Social* 9: 127-158.
- Rapaport, Joanne. 2007. «Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración». *Revista Colombiana de Antropología* 43: 197-229.
- Reggio, Godfrey. (dir.) 1988. Powaqqatsi. EE.UU.: Golan-Globus Productions. Documental, 99 min.
- Restrepo, Paula. 2013. «El documental intercultural como herramienta política: bases teóricas y metodológicas a partir de dos estudios de caso». *Palabra Clave* 16(2): 470-490.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. La Paz (Bolivia): Tinta Limón.
- Robles, Juan Ignacio y Anastasia Téllez. 2018. «Antropología Audiovisual. Afianzando los criterios de etnograficidad». Actas del XIV Congreso ASAAE. Valencia.
- Robles, Juan Ignacio (dir.). 2021. *Likuit Water Cultures*. Madrid: EtnoLAB. Documental interactivo. Disponible en: www.likuit.net.
- Robles, Juan Ignacio (dir.). 2019. *UPMS Sáhara*. Madrid: EtnoLAB. Documental interactivo Disponible en <<https://upms.etnolabuam.net/#INTRO>>.
- Robles, Juan Ignacio. 2017. (dir.). *Cuando el pueblo se une*. Madrid: EtnoLAB. Documental, 12 min.
- Rollwagen, Jack R. 1995. «La función de la teoría antropológica en el cine etnográfico». En Ardèvol E. y J. Pérez Tolón (comps.), *Imagen y Cultura*. Granada: Eds. Diputación de Granada.
- Rosales, Miguel Angel (dir.). 2016. *Gurumbé: canciones de tu memoria negra*. Sevilla: Intermedia Producciones. Documental, 72 min.
- Rosales, Miguel Angel. 2019. *El guión audiovisual*. Comunicación personal no publicada realizada en el curso de Antropología Audiovisual Interactiva. Madrid: EtnoLAB UAM.
- Rouch, Jean (dir.). 1958. *Yo, un negro*. París: Les Films de la Pléiade. Documental, 70 min.
- Rouch, Jean (dir.). 1967. *Jaguar*. París: Les Films de la Pléiade. Documental, 89 min.
- Rouch, Jean (dir.). 1971. *Petit à petit*. París: Les Films de la Pléiade. Documental, 92 min.
- Rouch, Jean (dir.). 1955. *Les maitres fous*. Les Films de la Pléiade. Ghana. Documental, 28 min.
- Rouch, Jean y Edgar Morin (dirs.). 1961. *Chronique d'un été*. Francia. Documental, 85 min.
- Ruby, Jay. 1995. «Revelarse a sí mismo: reflexividad, antropología y cine». En Ardèvol, Elisenda y Pérez Tolón, J. (eds.), *Imagen y Cultura*. Granada: Ed. Diputación de Granada.
- Sacramento, Paulo. 2003. *El prisionero de la reja de hierro*. Brasil: Productora Paulo Sacramento. Documental, 120 min.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2010. *Para descolonizar el occidente: Más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires: UBA.
- Schillaci, Rosella (dir.). 2022. *Surfacing*. Italia. Documental interactivo, 15 min.
- Sjöberg, Johannes. 2008. «Ethnofiction: Drama as a Creative Research Practice in Ethnographic Film». *Journal of Media Practice* 9(3): 229-242.
- Sosa, Miriam (dir.). 2022. *Alquimistas de nuestros tiempos*. México. Documental, 19 min.
- Soto, Alberto (dir.). 2020. *Chem, maestros lacandones*. México. Documental, 30 min.
- Spivak, G. 2011. *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Vallés, Miguel. 1999. «Variedad de paradigmas y perspectivas en la investigación cualitativa». En *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexiones metodológicas y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.

- Varda, Agnes (dir.). 2000. *Les glaneurs et la glaneuse*. París: Productora Cine Tamaris. Documental, 92 min.
- Vertov, Dziga (dir.). 1929. *El hombre de la cámara*. URSS: VUFGU. Documental, 67 min.
- Vygotsky, Lev. 1978. *Pensamiento y lenguaje*. Madrid: Paidós.
- Villafaña, Armando, Saúl Gil y Silvestre Gil (dirs.). 2011. *Resistencia en la línea negra*. Colombia: Yosokwi Producciones. Documental, 84 min.
- Villafaña, Armando y Pablo Mora (dirs.). 2012. *Sey Arimacu: la otra oscuridad*. Colombia: Yosokwi Producciones. Documental, 92 min.
- Villasante, Tomás. 2015. «Conjuntos de acción y grupos motores para la transformación ambiental». *Política y sociedad* 52(2): 387-408.
- Walley, C. 2015. «Transmedia as Experimental Ethnography». *American Ethnologist* 42(4): 624-639.
- Walsh, Catherine. 2018. *Pedagogías descoloniales. Prácticas insurgentes, resistir, (re)existir, (re)vivir 1*. Quito: Abya Yala.
- Wiseman, Frederik (dir.). 1975. *Welfare*. EE:UU.: Zipporah Films. Documental, 167 min.
- Worth, Sol. 1981. *Studying Visual Communication*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Worth, Sol. 1995. «Hacia una semiótica del cine etnográfico». En Ardévol, Elisenda y Luís Pérez-Tolón, (eds.) *Imagen y Cultura; perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Biblioteca de Etnología.
- Young, Colin (dir.). 1967. *The Village*. UCLA. Documental, 70 min.
- Zirión, Antonio. 2015. «Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada». *Revista Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 78: 45-70.