

Henley, Paul. (2020).
General introduction: Authorship, praxis, observation, ethnography.
In *Beyond observation: A history of authorship in ethnographic film* (:1–20).
Manchester University. Press.

Introducción general: autoría, praxis, observación, etnografía

Este libro ofrece un relato histórico de un género cinematográfico que combina dos prácticas distintas: el oficio de cineasta de no ficción y la etnografía, un enfoque particular para llevar a cabo y representar la investigación social. Se trata de un relato que abarca un periodo de aproximadamente 120 años, desde mediados de la última década del siglo XIX, cuando la cámara de imagen en movimiento era un instrumento primitivo de uso problemático y costoso, y que por tanto estaba reservado a las élites profesionales, principalmente del Norte global, hasta mediados de la segunda década del siglo XXI, momento en el que la tecnología digital ha puesto la posibilidad de hacer cine al alcance tanto de las capacidades técnicas como de los presupuestos de muchos millones de personas en todo el mundo. Durante este periodo, también se han producido cambios importantes tanto en la concepción de la etnografía dentro del mundo académico como en la constitución política del mundo en general. Todos estos factores han influido en el desarrollo y la diversificación del género del cine etnográfico, como pretendo demostrar.

Este libro ha surgido del curso sobre la historia del cine etnográfico que impartí en la Universidad de Manchester durante muchos años, y mantiene un tono de discurso dirigido, si no exactamente a los estudiantes, al menos a aquellos que son relativamente nuevos tanto en el cine de no ficción como en la etnografía. Aunque se trata de un libro sustancial, no pretendo que sea exhaustivo: es *una* historia más que *la* historia de la autoría cinematográfica etnográfica. De hecho, es sólo una historia muy parcial, ya que se ocupa principalmente de las películas en lengua inglesa, complementada por algunas incursiones en otros lugares, en particular en la obra de Jean Rouch, el principal cineasta etnográfico francés que es una figura destacada en el campo, y sobre cuya cinematografía ya he escrito extensamente en un libro anterior.¹ Soy muy consciente de que muchas tradiciones de cine etnográfico se han desarrollado en otros idiomas, no sólo en Europa, sino también en otros continentes, sobre todo en América Latina, China y Japón. Incluso con

respecto a las películas en lengua inglesa, he tenido que ser muy selectivo, y hay muchos cineastas cuyas obras me hubiera gustado incluir, si no hubiera sido por el hecho de que esto habría puesto a prueba la paciencia del editor aún más de lo que ya lo ha hecho.

Al abordar esta historia, me interesa especialmente cómo se hacen realmente las películas etnográficas, no sólo en lo que se refiere a las técnicas y tecnologías implicadas, sino, más en general, en lo que se refiere a todo el proceso por el que una idea se convierte en una película etnográfica acabada. Una vez más, los orígenes del libro en el curso de conferencias que impartí en Manchester son relevantes aquí: este curso formaba parte de un programa de máster en el que instruíamos a los estudiantes en la realización práctica de películas y, como parte de esta instrucción, de la manera tradicional, les animábamos a mirar el trabajo de los viejos maestros de la historia del cine etnográfico (y eran en su mayoría "maestros", lamentablemente), no sólo para criticar su trabajo como ejemplo de cómo Occidente interpretaba a su Otro (aunque también les animábamos a ello), sino también de una forma más pragmática, para examinar sus películas como artefactos, para buscar las costuras, para examinar cómo conseguían sus efectos, todo ello con vistas a evaluar estas películas como modelos o antimodelos para su propio trabajo. Espero que este libro sirva de algo similar a los cineastas etnográficos noveles que se acerquen a leerlo.

Existe una tendencia a escribir o hablar sobre la historia del cine etnográfico en términos de metáforas visuales, es decir, como si se tratara de una sucesión de "visiones", "puntos de vista", "miradas" o "contemplaciones", incluso de "vistazos", que emanan de "ojos" que han sido diversamente interpretados como inocentes, imperiales, del Tercer Mundo o, más localmente, como nórdicos, y que varían de acuerdo con una serie de diferentes "visualizaciones" o "formas de ver". Esto, por supuesto, no es sorprendente, dada la importancia de la tecnología visual en la realización de películas etnográficas. También es indudable que la práctica visual de la "observación", en una serie de modos diferentes, ha sido un componente crucial en la realización de películas etnográficas a lo largo de los años. Igualmente cierto es el hecho de que para hacer una película etnográfica eficaz y atractiva se requiere tanto una sensibilidad visual desarrollada como una comprensión informada del cine como medio de comunicación visual, por no hablar de considerables habilidades visuales. Pero, a pesar de todo, sostengo que la realización de películas etnográficas es mucho más que una cuestión visual. En lugar de considerar la historia del cine etnográfico como una sucesión de "formas de ver", sugiero que es más productivo pensar en ella como una sucesión de

"formas de hacer", en la que la observación, en sus diversas formas, no es más que un componente, aunque importante.

A lo largo de este libro, trataré de corroborar esta proposición mediante el examen detallado de un gran número de ejemplos particulares. Pero como primera aproximación, se pueden identificar aquí, de forma resumida, una serie de aspectos clave en los que es necesario ir más allá de la observación en la realización de películas etnográficas. En primer lugar, y lo que es más obvio, una película etnográfica implica tanto sonidos como imágenes, tanto escuchar como mirar, o al menos así ha sido desde el desarrollo del sonido sincrónico en torno a 1960, e incluso antes, dado que las películas etnográficas han contado con bandas sonoras de comentarios y efectos de voz en off, música, e incluso algunos ejemplos aislados de diálogos sincrónicos, desde al menos los años treinta. De hecho, el sonido ha sido el "compartidor secreto" de la mayor parte de la historia del cine etnográfico, y ha sido tanto más descuidado cuanto que sus efectos a menudo pasan desapercibidos para el "público", que, en contradicción involuntaria con la propia etimología del término con el que uno se refiere a él, es mucho más probable que se considere a sí mismo -y que sea considerado por terceros- como "espectador" más que como "oyente" del cine etnográfico.

En segundo lugar, la realización de una película etnográfica requiere una serie de habilidades artesanales que suponen mucho más que la operacionalización mecánica fortuita de un acto de observación. Posiblemente la más importante de estas habilidades y sin duda una de las más difíciles de adquirir no sea, como se suele suponer, el manejo de una cámara de imagen en movimiento, sino más bien la capacidad de gestionar una de las características más distintivas del cine, a saber, la divulgación lineal de una historia o un argumento sobre el mundo de una manera que sea a la vez coherente y atractiva para un público y que al mismo tiempo se mantenga dentro de las limitaciones de un medio basado en el tiempo. O, para decirlo más sucintamente, la realización de una película etnográfica, sin duda una que pretenda ir más allá de lo meramente descriptivo, requiere el hábil despliegue de una narrativa fílmica.

Una tercera forma en que la realización de una película etnográfica exige ir más allá de la observación es la relación entre el cineasta y sus sujetos. Como señaló en una ocasión David MacDougall, destacado cineasta etnográfico, "ninguna película etnográfica es simplemente un registro de otra sociedad: siempre es el registro de un encuentro entre un cineasta y esa sociedad".² La forma en que un cineasta etnográfico gestiona esta relación es una parte muy importante de su "forma de hacer" cine

etnográfico, y tiene implicaciones éticas e incluso políticas, así como consecuencias epistemológicas y estilísticas para las películas que realiza.

Por último, una película etnográfica normalmente implica algo más que la observación en el sentido de que -aunque sea casi una tautología decirlo- para ser etnográfica en algo más que un sentido descriptivo, una película etnográfica requiere un análisis etnográfico. Es imposible definir sucintamente qué forma debe adoptar este análisis, ya que depende precisamente de cómo se defina el tan debatido término "etnográfico". Esta es una cuestión que abordaré con detenimiento más adelante, cuando ofrezca una definición del término tal y como me propongo utilizarlo a lo largo de este libro.

Como quedará claro a lo largo de este repaso a 120 años de cine etnográfico, abogo por una forma muy particular de autoría cinematográfica etnográfica basada en una concepción muy particular de la etnografía. Este es un segundo sentido en el que este libro podría considerarse no más que una relato histórico parcial. De hecho, todo el libro debe considerarse no como una crónica desapasionada, sino más bien como un argumento sostenido a favor de un enfoque muy particular de la realización de películas etnográficas.

AUTORÍA, PRAXIS, OBSERVACIÓN

Para ello, el libro se divide en cuatro partes. En la primera, a lo largo de siete capítulos, ofrezco una visión general de la cinematografía etnográfica (predominantemente) en lengua inglesa a lo largo de su primer siglo, desde finales del siglo XIX hasta finales del XX. Luego, en la segunda parte, examino con más detalle el enfoque de la realización de películas etnográficas de tres figuras clave en esa historia: Jean Rouch, Robert Gardner y Colin Young. La tercera parte también consta de tres capítulos, en los que analizo el notable fenómeno del cine etnográfico realizado para la televisión británica, que alcanzó su apogeo entre finales de los años sesenta y mediados de los noventa. Finalmente, en la última parte, en otros tres capítulos, examino una serie de ejemplos de la práctica cinematográfica etnográfica en lengua inglesa durante los primeros quince años del siglo XXI, y considero qué promesas pueden albergar para el futuro del género. El libro en su conjunto se completa con un breve Epílogo.

A lo largo de las cuatro partes, recurro a dos términos clave: "autoría" y "praxis". Con el primero pretendo referirme de forma muy directa a la agencia de un cineasta etnográfico a la hora de realizar sus

películas. Sin embargo, el ejercicio de esta agencia no suele ser nada sencillo, en el sentido de que invariablemente se basará en toda una serie de ideas y creencias sobre el mundo, un conjunto determinado de métodos y técnicas, ciertas preferencias estéticas, un conjunto particular de objetivos intelectuales y posturas éticas, así como diversas posiciones políticas o presupuestos epistemológicos más o menos articulados. Basándome en el uso previo que hice del término en mi estudio sobre Jean Rouch, me refiero a estos conjuntos vagos de atributos típicamente asociados con el ejercicio de la autoría cinematográfica etnográfica -ya sea por parte de individuos concretos o de grupos identificables de cineastas cuyo trabajo comparte un cierto grado de terreno común- como una "praxis". Podría considerarse un término algo pretencioso, pero tiene el mérito de ser bastante más abreviado que la expresión "forma de hacer cine etnográfico", que sin embargo utilizo en ocasiones en lugar de "praxis", aunque sólo sea para recordar al lector a qué me refiero con este término. En forma adjetival, traduzco estos dos términos clave como "autorial" y "práctico", respectivamente. En plural, "praxis" se convierte en "praxes".

Otro término clave que ocupa un lugar destacado en este libro, obviamente -ya que incluso está en el título-, es el de "observación". De hecho, en los debates sobre cine etnográfico, este término tiende a utilizarse más comúnmente en su forma adjetival, "observacional". Pero en cualquiera de sus formas, nominal o adjetival, es un término muy escurridizo, con una tendencia camaleónica a cambiar su tonalidad exacta según el contexto en el que se utilice.

A primera vista, se podría argumentar que todas las formas de hacer cine, incluso los largometrajes con guión, son "observacionales" en el sentido de que implican mirar de alguna forma. Pero en este libro, utilizo el término en un sentido más restringido para referirme a los modos de práctica cinematográfica en los que los cineastas no pretenden dirigir a los sujetos, sino que se contentan con filmarlos mientras se ocupan de sus asuntos según su propia agenda o capricho. Sin embargo, incluso cuando se utiliza en este sentido restringido, el "cine observacional" abarca una serie de prácticas diferentes, dependiendo de la naturaleza de la relación entre el observador y el observado. En un extremo, existe un modo de cine etnográfico en el que el cineasta trata de mantenerse totalmente alejado de los sujetos, observándolos desde lejos, como desde una atalaya. Por otro lado, existe una forma muy arraigada de "cine de observación", en la que el cineasta filma a los sujetos desde una estrecha relación personal.

Este último es el caso, por ejemplo, de una de las "formas de hacer" cine etnográfico más influyentes, que en este libro se identifica, en

mayúsculas, como "Cine Observacional". Sin embargo, es importante subrayar que, tal y como utilizo los términos, Cine Observacional y cine que es observacional no son necesariamente lo mismo. Pero en todos los casos, desde las formas más distantes hasta las más integradas del cine observacional, sostengo que estas prácticas van mucho más allá de la observación, especialmente en el caso del Cine Observacional para el que incluso podría considerarse un término equivocado. Pero esto último es una cuestión que dejaré para más adelante, para el capítulo 10, en el que considero en detalle la praxis del Cine Observacional.

Un aspecto en el que hay algo más que observación en todas estas formas de cine observacional es que todas conllevan cierto grado de autoría. De hecho, uno de los argumentos fundamentales de este libro es que, como ocurre con cualquier película de no ficción, la autoría es una característica necesaria e inevitable de la producción de cualquier película etnográfica, independientemente de la praxis empleada. Es más, es una característica que está presente en cada paso del proceso. Incluso la simple decisión de encender o apagar una cámara es un acto de autoría. Decidir dónde colocar la cámara, cómo encuadrar un plano, a quién o qué filmar y cómo hacerlo, son todos actos de autoría. De vuelta a la sala de montaje, hoy en día más del 90 por ciento del material rodado -los "rushes", como se les conoce- suele acabar, al menos metafóricamente, "en el suelo de la sala de montaje". Con cada escisión, como con cada inclusión, se produce un acto de autoría. Pero el aspecto del cine etnográfico en el que la autoría se ejerce más profundamente, diría yo, es en la estructuración de esos rushes en una narración, que es algo que tiene lugar siempre que un cineasta quiere ir más allá de lo meramente descriptivo.

En este proceso, el mundo real ya no se copia simplemente, aunque sea de forma incompleta o imperfecta. Por el contrario, se recrea activamente al reordenar cuidadosamente la secuencia de acontecimientos grabados in situ, con el fin de dar un significado particular al mundo representado y, al mismo tiempo, implicar al público en ese significado.

Esta estructuración narrativa es algo que, en mi opinión, en el caso ideal, debería tener lugar a lo largo de todo el proceso de realización de una película etnográfica. Los que no están familiarizados con la realización de películas etnográficas tienden a pensar en una película etnográfica como un dispositivo para comunicar el conocimiento y la comprensión a la que se ha llegado previamente, por algún otro medio: según esta perspectiva, un investigador etnográfico - un estudiante de doctorado, por ejemplo - después de haber realizado su trabajo de campo y puesto por escrito los resultados, a continuación, podría volver al campo y hacer una película con el fin de comunicar esos resultados en la enseñanza

o para un público más general. Pero ésta es una forma muy limitada de concebir el potencial del cine como medio de representación etnográfica. Mucho más productivo, y también más en sintonía con lo que generalmente sucede en la práctica, es pensar en la realización de una película etnográfica como un proceso de descubrimiento en sí mismo, generando conocimiento y comprensión a través de todas las diversas etapas de la producción.

La mayoría de los cineastas etnográficos experimentados, aunque no empiecen con algo tan formal como un guión, empezarán a pensar en la estructura narrativa de su material incluso antes de poner un pie en el terreno, aunque sólo sea por la razón pragmática de que esto determinará cuándo van, cuánto tiempo se quedan y qué secuencias concretas rodarán cuando lleguen allí. Seguirán pensando en esta estructura narrativa durante todo el rodaje, cambiando sus ideas en función de lo que ocurra cuando empiecen a filmar. Más tarde, en la sala de montaje, continuarán el proceso de modelar y remodelar la narración a medida que analizan los rushes y descubren en ellos conexiones y puntos de vista que no sabían que existían en el momento del rodaje. A este respecto, a Jean Rouch le gustaba citar las exhortaciones contenidas en el manifiesto del "Cine-Ojo", escrito por el cineasta soviético polaco-ruso Dziga Vertov y publicado por primera vez en 1924: edita cuando te estés preparando para rodar, edita mientras estás rodando y edita de nuevo cuando estés en la sala de montaje. A menudo se lo he citado a mis alumnos como guía de buenas prácticas.³

El resultado final de todos los procesos autorales implicados en la realización de cualquier película etnográfica es una obra que no representa más que un fragmento transformado del material original traído del rodaje. Esta película final no representa, a su vez, más que lo que David MacDougall ha denominado las "huellas fantasma" de la experiencia original de primera mano del cineasta sobre la situación, los acontecimientos y las personas que constituyen el tema de la película.⁴ A pesar de la seductora capacidad mimética de las cámaras modernas, en particular cuando se complementa con las complejas y sutiles bandas sonoras que posibilita la tecnología de audio digital, nunca hay que olvidar que una película es siempre una representación "de autor" de la realidad, nunca un relato literal de la misma.

A algunos lectores les podría parecer que el hecho de que una película etnográfica tenga autor es tan evidente que apenas hace falta señalarlo. Sin embargo, como describo en los primeros capítulos de este libro, durante la mayor parte de la historia del cine etnográfico en lengua inglesa, ha habido una curiosa reticencia a aceptar la inevitabilidad de la autoría en la

realización de películas etnográficas. De hecho, se ha tendido a considerar la autoría cinematográfica y el valor etnográfico como encerrados de algún modo en una ecuación de suma cero en la que cuanto más se ejerce la autoría, menor es el valor etnográfico de la obra, y viceversa.

Como consecuencia de este recelo hacia la autoría, se han adoptado diversas estrategias para tratar de evitarla, minimizarla o incluso eliminarla. Las razones específicas para tratar de evitar la autoría han cambiado con el tiempo, de acuerdo con tendencias académicas y extraacadémicas más amplias. Lo mismo ha sucedido con las estrategias para evitarla: al principio, consistían en poco más que ignorarla u ocultarla; más tarde, era más probable que implicaran controlarla y, más tarde aún, consignarla a los temas de la película. Una tendencia aún más reciente ha sido colgar todo el material propio en la web y permitir que el público actúe, de hecho, como el autor mientras navega por la red. Pero, por razones que expongo en detalle a lo largo de este libro, considero que todos estos intentos de evitar la autoría en la realización de películas etnográficas, por bienintencionados que sean, son erróneos. En lugar de tratar de evitar, eludir o consignar la autoría a otros, deberíamos centrarnos en el desarrollo de modos de autoría cinematográfica que estén en sintonía con una concepción de la práctica etnográfica que sea apropiada para nuestro tiempo. Pero esto plantea una pregunta obvia: ¿qué es exactamente etnografía tal y como se practica en la actualidad

DEFINIENDO LA ETNOGRAFÍA, DEFINIENDO EL CINE ETNOGRÁFICO

A lo largo de los años ha habido varios intentos de definir el cine etnográfico, pero a menudo se ha tratado más de mantener las películas fuera del género que de abarcar todo el potencial que puede ofrecer la conjunción de la etnografía y el cine de no ficción. No obstante, está claro que es necesario contar con algún tipo de definición, ya que de lo contrario el término "cine etnográfico" quedaría reducido a una especie de frase hecha que significa lo que el orador o escritor quiera que signifique. En mi opinión, debería tratarse más bien de identificar el centro de gravedad del género, en lugar de establecer una especie de frontera asediada en la que algunas películas se encuentran a salvo, mientras que otras son expulsadas por no merecerlo. Esto es lo que pretendo hacer en el resto de esta Introducción.

Empecemos por la parte fácil, es decir, la segunda palabra de la frase. "Película" (*film* - **en general se ha traducido por "cine" [ndt]*) se refería

originalmente a las tiras de celulosa en las que se imprimían las imágenes en los primeros tiempos del cine, a finales del siglo XIX. Pero en este libro utilizo el término para referirme, de forma genérica, a cualquier secuencia ordenada de imágenes en movimiento y sonidos, independientemente del soporte físico en el que se hayan grabado, ya sea película en su sentido original, cinta de vídeo, DVD, tarjetas de memoria, discos duros o teléfonos móviles. Hoy en día, la mayoría de las secuencias de imágenes en movimiento y sonidos realizadas con fines etnográficos se graban y editan con tecnología digital, por lo que podría argumentarse que "película" se ha convertido en un anacronismo. Pero yo diría que el término ha superado con creces la referencia original a su mero soporte físico y ha pasado a referirse a todo el proceso de representación en general. Me refiero a los equipos utilizados para rodar películas como "cámaras de imagen en movimiento", a menos que haya alguna razón específica para distinguir entre las cámaras que utilizan película de celuloide y las cámaras de vídeo. También podría haberme referido a las cámaras de "motion picture", "de película" o incluso "de cine", pero todos estos términos me parecen bastante anacrónicos.

Esta definición de "película" es poco controvertida. Es mucho más difícil definir el significado de la segunda palabra de la expresión "película etnográfica". Es una ardua tarea que nos llevará a dar un desvío que, al menos para algunos lectores, puede parecer considerable. Pero, tomando prestada una famosa frase de la Guía Michelin, es un desvío que merece la pena tomar. En efecto, si no se sabe qué es la "etnografía", ¿cómo se puede definir el "cine etnográfico"?

En la bibliografía sobre el cine etnográfico se tiende a utilizar "etnografía" y "antropología" como si fueran sinónimos, lo cual puede inducir a error por varias razones. En primer lugar, la antropología y la etnografía denotan formas bastante diferentes de esfuerzo intelectual. Las raíces griegas de ambos términos proporcionan una pista sobre la naturaleza de esta diferencia: mientras que la "antropología" implica un discurso (*-logia*) sobre la humanidad (*anthropos*), la "etnografía" implica la escritura (*graphien*) sobre un pueblo (*ethnos*). Partiendo de esta etimología como primera aproximación, se podría decir que mientras la antropología implica la formulación de teorías generales sobre la vida social y cultural humana, la etnografía se ocupa más bien de la descripción de grupos concretos de personas.

En la práctica, sin embargo, estas dos formas de actividad intelectual se solapan en gran medida. Al igual que la formulación de una teoría antropológica suele hacer referencia a particularidades etnográficas, la descripción etnográfica también suele estar influida, aunque sólo sea

implícitamente, por algún programa teórico. No obstante, sigue siendo útil distinguir entre los dos términos, ya que representan diferentes puntos de un espectro que va de los modos más teóricos a los más descriptivos de representar la vida social y cultural. Esta distinción es especialmente pertinente en cualquier debate sobre cine, ya que, como medio comunicativo, el cine se presta mucho más a la descripción etnográfica que a la formulación de proposiciones teóricas abstractas.⁵

Una segunda razón para cuestionar la equiparación de antropología y etnografía es que es históricamente inexacta. Aunque es posible que la etnografía surgiera en primer lugar en el seno de la disciplina académica de la antropología y siga estando estrechamente identificada con ella, los sociólogos llevan mucho tiempo empleando métodos de investigación etnográficos en contextos muy diversos, junto con métodos más cuantitativos y basados en entrevistas (del mismo modo que los antropólogos pueden utilizar estos últimos junto con la etnografía). Los métodos etnográficos también se emplean actualmente en una amplia gama de otras disciplinas académicas, como la geografía cultural, la educación, los estudios de gestión, el urbanismo, los estudios médicos, los estudios de ciencia y tecnología, la criminología y la psicología social, por nombrar algunas. Los métodos etnográficos se utilizan incluso fuera de la vida académica por investigadores de mercado, agencias de publicidad y organizaciones de sondeo: la conocida agencia internacional Ipsos MORI, por ejemplo, tiene un Centro de Excelencia Etnográfica que incluso produce "películas etnográficas". Aunque yo mismo soy antropólogo de formación y afiliación institucional, me gustaría pensar que este libro podría ser de interés para todos aquellos que utilizan el cine con fines etnográficos, sea cual sea su propia formación.

Entonces, si "etnografía" no es sólo otra palabra para "antropología", ¿qué es exactamente? Hay que empezar por reconocer que se trata de un término que abarca tanto un proceso de investigación social como un proceso de representación de los resultados de dicha investigación. En ambos aspectos, la etnografía se caracteriza por ciertas normas, pero también es importante señalar que éstas han variado considerablemente a lo largo del tiempo. En la década de 1890, cuando la tecnología de la imagen en movimiento se puso por primera vez a disposición de los investigadores que se adentraban en lo que todavía se denomina pintorescamente "el campo" -hoy en día es más probable que se trate de un entorno urbano-, la etnografía se definía sobre todo en función del exotismo cultural del tema tratado. Pero se trata de una visión muy anticuada: desde hace al menos un siglo, la "etnografía" no se define principalmente por referencia a las características culturales de la comunidad estudiada, sino más bien por referencia al método de investigación empleado.

Según el mito del origen de la disciplina (aunque también discutido, todo hay que decirlo), fue el antropólogo polaco Bronislaw Malinowski, afincado entonces en Gran Bretaña, quien desarrolló por primera vez el método etnográfico cuando, como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, quedó varado durante varios años en las islas Trobriand, un archipiélago situado justo al sureste de Papúa Nueva Guinea. Pero aunque Malinowski Puede que él mismo trabajara en un lugar culturalmente exótico, pero antes de que acabara la década de 1920 el método etnográfico se empleaba para realizar investigaciones en las calles de Chicago. Hoy en día, los métodos etnográficos se utilizan en una amplia variedad de contextos, independientemente de las consideraciones culturales. Pueden seguir empleándose en el estudio de grupos indígenas aislados que viven en la selva amazónica, pero también pueden utilizarse para estudiar a científicos de élite que trabajan en el proyecto de diversidad del genoma humano en un laboratorio de California. Por analogía, argumentaría que no debería haber restricciones en los temas culturales de las películas etnográficas tal y como se practican hoy en día: es el método empleado lo que debería considerarse la característica definitoria más importante de este género cinematográfico.

Aunque existen diversas interpretaciones de lo que constituye exactamente el "método etnográfico", la mayoría de las definiciones se centran en lo que se conoce como "observación participante" (aunque el propio Malinowski no utilizó este término). En la práctica, la "observación participante" suele entenderse como una inmersión total en la vida cotidiana de un determinado grupo social humano durante un periodo de tiempo prolongado. Normalmente requiere interactuar no sólo con los grandes y los buenos, sino también con los miembros "ordinarios" del grupo en cuestión. Esta forma de participación total influye en el modo de observación empleado: no debe ser la mirada desapasionada y objetivadora del científico de laboratorio, sino más bien una observación integrada que depende tanto del compromiso auditivo como del visual con los sujetos.

El objetivo principal de esta "observación participante" serán normalmente los aspectos recurrentes y habituales de la vida cotidiana: las circunstancias excepcionales también son interesantes, por supuesto, pero se relacionarán con lo habitual y lo cotidiano. Al menos en la tradición etnográfica anglosajona, la "observación participante" implica aprender la lengua de los sujetos, de modo que no sólo sea posible hablar directamente con ellos, sino también escuchar las conversaciones de terceros. No se trata sólo de registrar lo que dicen los documentos oficiales y las normas codificadas formalmente, si las hay, ni de atender

únicamente a lo que dicen los sujetos, sino también de prestar mucha atención a los códigos no lingüísticos, a las "cosas que no se dicen", es decir, a los aspectos no verbales y performativos de la vida social. También implica prestar mucha atención a la forma en que los objetos materiales se utilizan para sostener esa vida social, ya sea simplemente a través del intercambio o como medio para conseguir cosas como prestigio político o acceso privilegiado al mundo de lo sagrado. Cada vez es más necesario prestar atención al papel que desempeña el uso de los medios audiovisuales y sociales en el mantenimiento de esa vida.

En su forma más simple, el resultado de la aplicación de la etnografía durante el trabajo de campo consiste simplemente en un relato descriptivo de cómo se vive la vida cotidiana en una comunidad determinada. Sin embargo, la mayoría de los etnógrafos intentarán ir más allá de este modesto nivel descriptivo y ofrecer alguna forma de análisis de lo que describen. Es en este punto donde la distinción aproximativa inicial que he trazado, entre etnografía como modo de descripción y antropología como modo de teoría, empieza a romperse, ya que la forma concreta del análisis ofrecido por un etnógrafo dependerá en gran medida de sus inclinaciones teóricas. Aun así, por debajo de la amplísima gama de paradigmas teóricos que potencialmente pueden aplicarse a un análisis etnográfico, es posible identificar ciertos principios comunes y muy generales que se aplican en la gran mayoría de los casos.

Por regla general, los relatos etnográficos implican un análisis de la forma en que se crea, mantiene y reproduce cotidianamente la vida social del grupo humano estudiado. Al ofrecer estos análisis, los relatos etnográficos suelen preocuparse en mayor o menor medida por la identificación de las conexiones entre lo que, a efectos de este libro, denomino prácticas, ideas y relaciones. Por "prácticas" me refiero a comportamientos corporales de todo tipo, desde los más rutinarios y públicos, como la artesanía, las actividades de subsistencia y otras relaciones con el entorno natural, hasta los más íntimos o informales, como la decoración corporal, el vestido, la preparación de la comida, los juegos infantiles o el comportamiento sexual. Por "ideas" me refiero a toda la panoplia de actividades mentales, en su mayoría expresadas con diversos grados de explicitud en el lenguaje, incluidas no sólo las ideas intelectuales, sino también los códigos, las normas, las creencias, las actitudes, los sentimientos y también los productos de la imaginación, incluidos los sueños. Por "relaciones" me refiero a los aspectos de la organización social, en particular las relaciones familiares, económicas o políticas, pero también a muchas otras formas, que a menudo implican cierto grado de diferenciación social, cuando no de jerarquía.

Al explorar estas conexiones, los etnógrafos suelen hacer asociaciones

entre diversos aspectos de la vida social de una manera que no se le ocurriría necesariamente, por puro sentido común, a un visitante recién llegado a la comunidad estudiada. Por citar algunos ejemplos totalmente aleatorios, estas conexiones podrían referirse a cuestiones como la forma en que los códigos lingüísticos se utilizan para mantener las diferencias políticas, sobre qué tienen que ver las posturas corporales y los modales en la mesa con las ideas sobre el género, qué tiene que ver la organización familiar con las ideas sobre los espíritus, cómo repercuten los modos de subsistencia en las normas de herencia, etcétera.

Al ayudar a identificar lo que constituye un análisis etnográfico, también es útil considerar, brevemente, lo que generalmente no se incluye. Entre las ausencias notables, al menos en los análisis etnográficos contemporáneos, están las referencias a aspectos de la psicología individual, como, por ejemplo, el subconsciente, la inteligencia o la personalidad (aunque la teoría de la personalidad tuvo una fuerte influencia en los etnógrafos de los años treinta hasta los cuarenta). Por lo general, tampoco se hace referencia a cuestiones biogenéticas, como los efectos del "gen egoísta", las necesidades nutricionales o los ritmos circadianos. De hecho, muchos etnógrafos, entre los que me incluyo, consideran que la etnografía empieza donde el determinismo biológico desaparece: nuestro interés reside en lo que los seres humanos han hecho con las cartas que los hechos brutos de la existencia material les han repartido, más que en utilizar esos hechos brutos para explicar la diversidad social y cultural de la experiencia humana.

Cientos de escuelas de pensamiento discuten sobre estas cuestiones, y sin duda habrá muchas objeciones sobre cómo he dividido exactamente el mundo social, e incluso sobre el hecho de que lo haya dividido todo. Sin embargo, me gustaría argumentar que, a grandes rasgos, la exploración de las conexiones entre prácticas, ideas y relaciones en la construcción y reproducción diaria de la vida social de un grupo de personas con las que han estado inmersos durante un período prolongado es lo que la mayoría de los etnógrafos hacen, y de hecho han hecho, la mayor parte del tiempo. Los entusiasmos teóricos pueden subir y bajar, las modas en los focos particulares de interés etnográfico pueden ir y venir, pero en el lenguaje del relato clásico de Thomas Kuhn sobre las revoluciones científicas, la exploración de estas conexiones es una parte integral de los procedimientos "normales" de la investigación etnográfica, independientemente del "paradigma" teórico. En la medida en que es totalmente posible explorar estas conexiones a través del cine sobre la base de una inmersión prolongada en la vida social cotidiana de un determinado grupo de personas, yo diría que también es totalmente posible que el cine

sea un medio de etnografía, tanto en un sentido analítico como descriptivo, aunque sea a la vez diferente y complementario a la etnografía basada en textos escritos.

LA EVOLUCIÓN DEL CINE ETNOGRÁFICO

Esto nos proporcionará una especie de línea de base genérica para considerar el estatus etnográfico de las muy distintas películas que se analizarán en este libro. Sin embargo, como intento demostrar a lo largo de mi relato histórico, el papel del cine como medio etnográfico ha evolucionado considerablemente con el paso del tiempo, en parte como consecuencia de los cambios en el clima intelectual general de las ciencias sociales en el mundo anglosajón, y en parte debido a los avances tecnológicos.

Durante aproximadamente setenta y cinco de los ciento veinte años en que se ha utilizado la cámara de imagen en movimiento con fines etnográficos, el papel que se le ha asignado más comúnmente, al menos en la antropología anglosajona, ha sido el de un humilde instrumento de recopilación de datos que podía registrar el mundo con una objetividad sin tacha y que, como tal, podía actuar como control de las observaciones inevitablemente subjetivas y defectuosas posibles únicamente mediante el ojo humano desnudo. Pero a raíz del impacto del posmodernismo en las ciencias sociales en la década de 1970, coincidiendo con un gran salto adelante en la tecnología, se abrió la puerta a una serie de formas mucho más imaginativas de utilizar la cámara de imágenes en movimiento con fines etnográficos. Estos avances se pueden clasificar en tres categorías: teórica, representativa y ética.

El impacto teórico del posmodernismo fue especialmente profundo en la antropología anglosajona. Antes de la década de 1970, la exploración de las conexiones entre prácticas, ideas y relaciones que he identificado como el sello distintivo de la etnografía "normal" solía ir unida a uno u otro cuerpo teórico según el cual los rasgos observables de la vida cotidiana se entendían principalmente como una especie de manifestación de "estructuras" subyacentes, a veces definidas en términos de relaciones sociales, a veces en términos de conceptos culturales o principios intelectuales, a veces en términos de necesidades biológicas primarias. Pero todo eso se fue al garete bajo el impacto del posmodernismo, una de cuyas características clave fue un profundo escepticismo respecto a las "metanarrativas", es decir, las teorías generales abstractas del tipo precisamente representado en antropología por estas teorías sociales

clásicas. Sin embargo, aunque los etnógrafos anglosajones hayan llegado a rechazar la noción de que la vida social no es más que el "reflejo" de estructuras o principios subyacentes, han seguido interesados en las conexiones entre prácticas, ideas y relaciones y en cómo estas interconexiones son constitutivas de la vida social. Sin embargo, al explorar estas interconexiones, también se han interesado mucho más por el papel de los sentidos y la experiencia corporal, así como por la actuación en el sentido más general.

Estos cambios en el panorama teórico han jugado a favor, de la película como medio etnográfico, entre otras cosas porque cuando empezaron a imponerse en la década de 1970, la complejidad del relato del mundo que podía ofrecer la película había aumentado enormemente con el desarrollo del sonido portátil sincronizado con los labios y la aparición de películas en color de 16 mm a precios asequibles. En esta forma técnicamente mejorada, el cine es particularmente eficaz para representar los aspectos sensoriales, experienciales, corporales y performativos de la vida social. Es especialmente eficaz para tratar estos aspectos de la vida social a través de la lente de la experiencia de individuos concretos. No es casualidad, pues, que la gran eflorescencia del cine etnográfico en el mundo anglosajón -desde los años setenta hasta los ochenta- se construyera a menudo en torno a las experiencias vitales de un grupo limitado de sujetos.

El posmodernismo también abrió la puerta a un uso más imaginativo del cine como medio de etnografía debido a su asociación con el llamado "giro literario", es decir, la *prise de conscience* por la que los etnógrafos pasaron a considerarse a sí mismos, no como científicos a la manera de los biólogos o los físicos, sino más bien como escritores que escribían sus obras de acuerdo con una serie de convenciones textuales, recursos literarios y tropos narrativos destinados a convencer al lector de la plausibilidad de su relato del mundo. Aunque en su mayoría seguían comprometidos con la representación realista del mundo y basaban sus argumentos en pruebas empíricas, reconocían que lo hacían a través de un proceso de reconstrucción literaria. Al mismo tiempo, se hizo posible una forma más subjetiva y reflexiva de escritura etnográfica, en la que los autores podían admitir tanto su presencia sobre el terreno como los límites de sus conocimientos.⁶ Esto, a su vez, abrió el camino a la aceptación de la filmación etnográfica no como un mero proceso simplista de recopilación de datos basado en las capacidades miméticas de la tecnología, sino más bien como un proceso de representación que, al igual que los textos etnográficos, implicaba una transformación autoral del mundo. Al igual que los textos, las películas podían ser subjetivas y reflexivas sin perder por ello necesariamente su condición de etnografía.

Tras un periodo inicial de experimentación en el apogeo del posmodernismo, la escritura etnográfica se ha asentado en general en su habitual modo estético de perfil bajo. Aunque ahora es sin duda más reflexiva que antes del "giro literario", y sin duda abarca una gama más amplia de temas, los etnógrafos no escriben, en general, de una manera destinada a demostrar su virtuosismo como escritores. Pero lo importante es que esto ya no se asocia con el deseo de parecer científicamente objetivos. Más bien es la consecuencia de un sentido más general y antiguo, presente incluso en las declaraciones metodológicas de Malinowski, de que el papel del etnógrafo es proporcionar un canal a través del cual puedan escucharse las voces de los sujetos. Si el etnógrafo escribe de una manera autoconscientemente literaria, existe el riesgo de que esto se superponga a las voces de los sujetos y el foco de atención del lector se convierta en el etnógrafo en lugar de los sujetos. El mismo riesgo surge, diría yo, cuando los cineastas etnográficos pretenden demostrar su virtuosismo en el uso del medio cinematográfico.

Una tercera forma en la que el posmodernismo tuvo un importante efecto de arrastre sobre la realización de películas etnográficas se refiere a cuestiones políticas y éticas. Antes de la década de 1970, se aceptaba desde hacía mucho tiempo que los relatos etnográficos debían ser totalmente imparciales en un sentido moral o estético: el objetivo debía ser llegar a comprender por qué las personas hacen lo que hacen, en lugar de establecer si lo que hacen es bueno o malo, correcto o incorrecto, bello o feo. Pero, a medida que los etnógrafos se volvieron más sensibles a las implicaciones políticas de sus investigaciones, este posicionamiento ético tradicional pasó a ser matizado por el reconocimiento de que un etnógrafo no tenía ningún derecho inherente a representar a los sujetos de su estudio sin su consentimiento. No por casualidad, fue también en esta época cuando se formularon los primeros códigos éticos profesionales en la antropología anglosajona. Aunque estos códigos se han desarrollado y perfeccionado posteriormente, sigue siendo un principio básico que la relación entre el etnógrafo y los sujetos debe basarse en la confianza mutua y la reciprocidad, lo que refleja su estrecha y a menudo duradera asociación. También sigue siendo fundamental la obligación de los etnógrafos de respetar los derechos, los intereses y la intimidad de los sujetos, así como la obligación de los etnógrafos de respetar la intimidad de los sujetos para protegerlos de cualquier daño que pudiera derivarse de la investigación que llevan a cabo.⁷

Este posicionamiento ético sirve para distinguir a los etnógrafos actuales tanto de sus predecesores como de los miembros de otras profesiones que pretenden representar al mundo. Aunque sin duda hubo

muchas excepciones, probablemente sea cierto que, en general, las generaciones anteriores de etnógrafos, al considerarse compañeros de viaje de los científicos naturales, sentían que su primer deber era dar cuenta de la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad, fueran cuales fueran las consecuencias para los sujetos. El posicionamiento ético de los etnógrafos actuales también difiere bastante del de los periodistas de investigación, para quienes el derecho del público a saber es primordial, y de la tradición del artista amoral, cuya responsabilidad primordial y exclusiva es su propia visión artística.⁸

El posicionamiento ético distintivo de la investigación etnográfica desde la década de 1970 ha tenido un gran impacto en las "formas de hacer" películas etnográficas. Por lo tanto, me gustaría argumentar que este posicionamiento ético debería considerarse no sólo como un aspecto suplementario fortuito de la realización de películas etnográficas, sino más bien como una característica integral y definitoria del género tal y como se practica en la actualidad. Este impacto es perceptible en la naturaleza de los temas seleccionados, las historias contadas, las estrategias técnicas adoptadas e incluso, hasta cierto punto, en las elecciones estético-estilísticas. Sobre todo, se manifiesta en el tipo de relación que los cineastas etnográficos han intentado desarrollar con sus sujetos. Como expongo detalladamente en los capítulos 5 y 6, en un primer momento se asoció con el desarrollo de modos más "participativos" de hacer cine, que implicaban una relación de mayor colaboración entre el cineasta y los sujetos y, hasta cierto punto, el reparto de la autoría. Pero algunos cineastas fueron más allá y, como descubriremos en el capítulo 7, en lugar de hacer películas ellos mismos, dedicaron sus energías a permitir que los sujetos hicieran sus propias películas.

LA ETNOGRAFICIDAD" DEL CINE ETHNOGRÁFICO

Aunque sin duda los lectores podrán señalar varias excepciones y casos especiales, yo propondría que la suma de las prácticas de trabajo de campo, los modos de análisis, las normas de representación y el posicionamiento ético descritos constituyen un relato ideal-típico razonable de la práctica etnográfica contemporánea. Si esto es cierto, entonces podemos postular que una película etnográfica contemporánea será aquella que se haya realizado de acuerdo con estos mismos principios generales.

Por lo general, estas películas se centran en lo cotidiano, en lo habitual y reiterativo y en la vida de la gente "corriente"; si se

ocupan de acontecimientos extraordinarios y dramáticos, como ceremonias elaboradas o crisis políticas, los relacionan con lo cotidiano; adoptan una postura de respeto hacia las prácticas culturales de los sujetos y no tratan de juzgarlos, sino de comprenderlos estableciendo conexiones entre prácticas, ideas y relaciones. Al hacerlo, explorarán las prácticas no verbales, materiales y performativas que constituyen la vida social tanto como las verbales e intelectuales; manifestarán una intimidad entre los sujetos y el cineasta que surge de su relación a largo plazo y de la confianza mutua. Aunque estarán dispuestos a reconocer la presencia del cineasta, en la medida en que sea necesario o deseable, serán estéticamente discretos, no para imitar un reportaje científico supuestamente objetivo, sino para no enmascarar las voces de los sujetos ni ahogar los sonidos, ritmos y cualidades estéticas generales del mundo de los sujetos.

Aunque hay cierto grado de solapamiento, este intento de definición práctica del cine etnográfico difiere en varios aspectos importantes de las definiciones clásicas propuestas respectivamente por Jay Ruby y Karl Heider en los años setenta, antes de que se dejara sentir el impacto del posmodernismo.⁹ En primer lugar, en lugar de estar vinculada a características específicas del texto fílmico consideradas necesarias para calificar una obra determinada como película etnográfica ("un léxico antropológico", o "cuerpos enteros, personas enteras, actos enteros"), la definición que propongo aquí se basa en cambio en el conjunto más amplio de normas metodológicas, analíticas, representacionales y éticas que caracterizan la práctica etnográfica contemporánea. Desde este punto de vista, las características particulares del texto fílmico son una cuestión totalmente secundaria y una película basada en un análisis etnográfico puede realizarse en una amplia gama de formas y estilos diferentes.

En segundo lugar, mi definición no está exclusivamente vinculada a la disciplina académica de la antropología. A diferencia de Ruby, yo diría que no es necesario ser antropólogo para hacer una película etnográfica. De hecho, no es necesario ser ningún tipo de académico para hacer una película etnográfica. Aunque pueda parecer una afirmación atrevida, no es más que una mera constatación de hecho, ya que muchas de las obras más destacadas del canon cinematográfico etnográfico establecido fueron realizadas por cineastas que no tenían ni una cualificación académica relevante ni un puesto en una institución académica. Las películas tampoco deben considerarse etnográficas sólo si van dirigidas a especialistas académicos. Al contrario, si las películas etnográficas pueden llegar

a un público más amplio, tanto mejor.

Tampoco es necesario, como exigiría Ruby, que una película etnográfica exponga una teoría y se ajuste a las normas de presentación asociadas a los textos académicos. Es cierto que una película etnográfica puede enriquecerse y centrarse en una teoría antropológica cuando ésta sirve de fuente de inspiración para el análisis etnográfico del cineasta. También es perfectamente posible, incluso deseable, que la versión final editada de una película esté imbuida de un significado teórico connotativo, como ha sugerido mi colega de Manchester Angela Torresan.¹⁰ Pero, en mi opinión, deberíamos preguntarnos qué puede hacer la teoría por el cine, y no al revés. Es decir, deberíamos juzgar el valor de una película etnográfica, no por su relevancia teórica como tal, sino más bien por la riqueza y complejidad del relato de la experiencia humana que proporciona a través de una combinación del método etnográfico, la inspiración teórica y la habilidad cinematográfica.

En cuanto a la necesidad de ajustarse a las normas de un texto académico, me gustaría argumentar que muchos de los índices de buenas prácticas en la escritura etnográfica, como el reconocimiento de las fuentes, las referencias cruzadas de trabajos anteriores en el mismo campo, ser explícito acerca de las premisas metodológicas de uno y así sucesivamente, simplemente no son susceptibles al medio de la película. Una vez que se empieza a sobrecargar una película con estas cuestiones - que suelen adoptar la forma de extensos comentarios de voz en off o largos intertítulos- se corre el riesgo de producir lo que, en realidad, no es más que un pobre simulacro de un texto escrito. En lugar de ello, sugiero que se intente utilizar el cine con fines etnográficos de un modo que aproveche los puntos fuertes del cine como medio comunicativo, es decir, como medio de representar los procesos corporales, performativos y afectivos por los que se constituye la vida social en el día a día.

En última instancia, yo sostendría que todo lo que se necesita para que una película se considere etnográfica es que la praxis a través de la cual ha surgido esté ampliamente en consonancia con la descripción ideal-típica de la práctica etnográfica contemporánea propuesta aquí. Al mismo tiempo, sin embargo, también hay que reconocer que a medida que se pasa de una disciplina académica a otra, o de un profesional individual a otro, el grado en que su "forma de hacer" etnografía se ajusta a este modelo ideal-típico diverge. La profundidad del análisis etnográfico, la complejidad de la descripción y el grado de participación de los sujetos pueden variar considerablemente. Lo mismo ocurre con la profundidad de la inmersión que se considera necesaria: los antropólogos exigen convencionalmente un año de inmersión total en una comunidad, pero otros practicantes de la

etnografía pueden esperar mucho menos. El grado de competencia lingüística necesario también varía. En la antropología anglosajona, es un artículo de fe que la investigación etnográfica debe llevarse a cabo en la lengua de los sujetos, pero en la antropología francófona, al menos hasta hace relativamente poco, se consideraba perfectamente admisible trabajar con intérpretes.

Aunque lingüísticamente pueda resultar un poco desgarbado, me parece que el término "etnograficidad" ("*ethnographicness*"), acuñado por primera vez por Karl Heider, es muy útil para describir esta variación. Sin embargo, a diferencia de Heider, yo no vincularía la "etnograficidad" de una película al grado en que se ha minimizado la intervención del autor en la realización de la misma, sino más bien al grado en que esta autoría se ajusta al modelo ideal-típico de la práctica etnográfica que he descrito anteriormente. La gran ventaja de esta definición relativista es que, en lugar de establecer una especie de frontera absoluta, permite admitir en el canon del cine etnográfico una amplia gama de obras que pueden abordar, con un grado igualmente amplio de etnograficidad, las cuestiones que son de interés y relevancia contemporáneos para los etnógrafos.

RECIBIENDO "LA MAYOR RECOMPENSA" DEL CINE ETNOGRÁFICO

En el pasado, los antropólogos académicos han sido a menudo reacios a reconocer la realización de películas como un medio importante de representación etnográfica. De hecho, la realización de películas etnográficas sigue estando relativamente infravalorada en la antropología académica, como demuestra el hecho de que la promoción profesional se consiga de forma mucho más fiable mediante la publicación de textos que mediante la realización de películas. Pero si la realización de películas sigue padeciendo una cierta marginalidad en los círculos académicos, yo diría que se debe a que muchos antropólogos aún no comprenden plenamente lo que el cine puede hacer por ellos como medio de etnografía, ni tienen todavía las habilidades prácticas para utilizarlo de la mejor manera posible. Contrariamente a lo que se ha convertido en una afirmación rutinaria, yo no atribuiría la continua marginalidad del cine a una "iconofobia" profundamente arraigada, al menos no si se entiende como un miedo irracional a que el cine destruya de algún modo la antropología más convencional, basada en textos.¹¹

De hecho, según mi experiencia, la mayoría de los antropólogos

actuales parecen tener una buena disposición hacia el cine y les gustaría utilizarlo más en su trabajo. Si albergan algún sentimiento negativo hacia el cine, es mucho más probable que adopte la forma de indiferencia y aburrimiento que de miedo. A este respecto, no ayuda en absoluto que quienes acusan a los antropólogos académicos de su supuesto miedo a las imágenes señalen a continuación, como ejemplos de buenas prácticas, obras que, para ser totalmente francos, son en realidad bastante largas y aburridas, y cuyo significado etnográfico permanece, en el mejor de los casos, oscuro.

Con el fin de motivar a los antropólogos y otros etnógrafos a adoptar la realización de películas, sería mucho más productivo demostrar, a través de ejemplos concretos, que el cine tiene la capacidad no sólo de copiar el mundo, sino más bien, cuando se realiza de una manera adecuada, de generar ideas y conocimientos de carácter genuinamente etnográfico, en particular en relación con los aspectos más experienciales y sensoriales de la vida social a los que es difícil acceder a través del texto por sí solo.

En este sentido, me gustaría argumentar que la realización de películas tiene el potencial de volver a conectar con un aspecto de la práctica etnográfica discutido con cierta extensión en el relato clásico de Malinowski sobre el método etnográfico, ofrecido en la Introducción a *Argonautas del Pacífico Occidental*, publicado por primera vez en 1922.¹² Aquí, Malinowski sugiere que el Etnógrafo (siempre escrito con "E" mayúscula en este texto) debe proponerse dar cuenta de la relación entre tres aspectos diferentes de la comunidad estudiada, empleando una serie de metáforas corpóreas que son más o menos paralelas a la distinción entre prácticas, ideas y relaciones que he propuesto. Así, Malinowski se refiere a las regularidades observables de las relaciones sociales como el "esqueleto" de una sociedad, mientras que se refiere a los "puntos de vista, opiniones y expresiones" -en efecto, lo que yo clasificaría bajo el epígrafe general de "ideas"- como el "alma" de una sociedad. Pero más importante que cualquiera de estos elementos es lo que él denomina "la carne y la sangre" de la vida social o, de forma algo más escolástica, sus "imponderabilia". Estos corresponden a aspectos de la experiencia cotidiana que yo incluiría en la categoría general de "prácticas". Pero Malinowski va más allá, argumentando que estos "imponderabilia" son manifestaciones de lo que él denomina "el deseo subjetivo de sentir", un concepto que se expresa torpemente en esta frase aislada, pero que no es diferente de lo que ahora llamaríamos, en el lenguaje de la fenomenología, "experiencia vivida".

Entre los ejemplos concretos de prácticas que manifiestan esta "deseo subjetivo de sentir" se incluyen las rutinas de la vida laboral, el modo en que se cuida el cuerpo, la preparación y el consumo de alimentos, el tono

de la conversación en torno a una hoguera, el murmullo de excitación en un acto ceremonial, el tenor de la amistad o la hostilidad y el modo sutil en que las vanidades personales se reflejan en el comportamiento. Malinowski sostiene que, en última instancia, la evocación de estos aspectos experienciales de la vida social es incluso más importante que la descripción de "instituciones, costumbres o códigos". Llega incluso a afirmar que si un relato etnográfico no logra comunicar el "deseo subjetivo de sentir" encarnado en la experiencia cotidiana, se perdería - utilizando la terminología de su época, menos consciente de las cuestiones de género- "la mayor recompensa que podemos esperar obtener del estudio del Hombre".

Durante la mayor parte de las seis décadas que siguieron a esta declaración fundacional del método etnográfico, la dimensión experiencial "de carne y hueso" de la vida social se descuidó en gran medida en los relatos etnográficos en lengua inglesa en favor de una preocupación primordial por las "instituciones, costumbres o códigos". Pero finalmente, el retorno a la preocupación por la corporeidad, lo sensorial y lo experiencial que surgió por primera vez en la literatura etnográfica de los años setenta y ochenta ofreció la oportunidad de volver a conectar con el "deseo subjetivo de sentir" en la autoría de los relatos etnográficos. Por circunstancias fortuitas, la tecnología se había desarrollado tanto para entonces que fue posible utilizar el cine para representar estos aspectos de la vida social de una manera eficaz y creativa. En estas páginas examinaré las muchas maneras en que en las que los cineastas etnográficos han intentado cosechar "la mayor recompensa" que prometió Malinowski.

Notas

1 Henley (2009).

2 MacDougall (1995a), 125.

3 Rouch (1968), 442.

4 MacDougall (2019), p. 14.

5 La distinción que pretendo establecer aquí entre "antropología" y "etnografía" se ve un tanto desdibujada por un tercer término, "etnología". En los países anglófonos, este término se considera bastante anacrónico, pues designa una catalogación anticuada de costumbres, no muy diferente del folclore. En Francia, sin embargo, y también en Alemania, "etnología" puede seguir utilizándose de forma positiva para referirse al trabajo de estudiosos que pretenden desarrollar proposiciones teóricas en relación con una región cultural concreta. La distinción entre "antropología" y "etnografía" también se complica por el hecho de que en EE.UU. el término "antropólogo" puede utilizarse para referirse a un estudioso que trabaja en biología humana. Aunque el cine también puede desempeñar un papel en la antropología biológica, no abordo el tema en este libro. Siempre que utilizo el término "antropología", mi intención es referirme a lo que en Gran Bretaña se conoce como "antropología social" y en Estados Unidos como "antropología cultural".

6 Entre muchos otros, los trabajos clave que promovieron esta visión del autor etnográfico como escritor fueron Marcus y Cushman (1982), Clifford y Marcus (1986) y Geertz (1988).

- 7 Véase, por ejemplo, el código ético de la American Anthropological Association en www.aaanet.org/issues/policy-advocacy/Code-of-Ethics.cfm, o las directrices éticas de la Association of Social Anthropologists of the United Kingdom and Commonwealth en www.theasa.org/ethics.shtml.
- 8 Sobre la tradición del artista amoral, véase Winston (2000), 131. Winston cita el consejo dado a un joven pintor por el célebre artista y crítico de finales del siglo XIX John Ruskin: "Si un hombre muere a tus pies, tu trabajo no es ayudarlo, sino observar el color de sus labios".
- 9 Véanse, en particular, Ruby (1975) y Heider (1976). En 2006 se publicó una segunda edición del libro de Heider, revisada, pero que sigue ofreciendo esencialmente la misma definición de cine etnográfico.
- 10 Véase Torresan (2011).
- 11 El uso original de "iconofobia" fue en el título de un ingenioso ensayo polémico de Lucien Castaing-Taylor, publicado por primera vez en 1996, en el que reprendía a los antropólogos, no sin razón, por no aprovechar el cine como medio de representación (Taylor 1996). Sin embargo, desde entonces, el término se ha venido utilizando de forma totalmente manida para explicar el supuesto "fracaso" de los antropólogos académicos a la hora de adoptar los medios visuales.
- 12 Véase Malinowski (1932a), en particular pp. 17-25.

Parte I Historias: el cine etnográfico en el siglo XX

INTRODUCCIÓN

Durante la mayor parte del siglo XX, los cineastas etnográficos, sobre todo los del mundo anglosajón vinculados a instituciones académicas, se sintieron incómodos con la idea de ser los autores de sus películas. Desde la década de 1890, cuando los antropólogos empezaron a llevar cámaras de imagen en movimiento al campo, hasta la década de 1970, las cámaras se consideraban principalmente instrumentos científicos que, en el caso ideal, permitirían a los investigadores obtener registros visuales objetivos de determinados aspectos de su trabajo de campo. Cualquier ejercicio de autoría en la realización de estos registros se consideraba que disminuía su valor. Por lo tanto, como describo en los capítulos 1, 3 y 4, a lo largo de este periodo los cineastas etnográficos académicos adoptaron una serie de estrategias destinadas a eliminar la autoría, o cuando esto no era posible, al menos minimizarlo o hacerlo invisible.

Pero a mediados de la década de 1970 se produjo un cambio de actitud. La autoría en el cine etnográfico pasó a reconocerse como inevitable, pero, no obstante, como algo que debía ejercerse con moderación. Como describo en los capítulos 5 y 6, una respuesta al nuevo clima fue la idea de que la autoría de las películas etnográficas, aunque claramente inevitable, podía controlarse mediante una declaración "reflexiva" por parte del cineasta sobre los elementos subjetivos que aportaba a la realización de su película. Otra fue el desarrollo de prácticas más "participativas" que implicaban, al menos hasta cierto punto, compartir la autoría con los sujetos de la película. En la década de 1980 (véase el capítulo 7), algunos cineastas etnográficos llevaron este proceso un paso lógico más allá y, junto con sus propias películas, o incluso en lugar de hacerlas, dedicaron sus energías a permitir que los pueblos indígenas que habían sido los sujetos de tantas películas etnográficas en el pasado se convirtieran en los autores de sus propias películas.

Por último, en la década de 1990, aprovechando los nuevos medios digitales interactivos, algunos antropólogos intentaron asignar la autoría de sus películas, al menos de las fases finales de la misma, no a los sujetos, sino más bien al público. Para ello, colocaron el metraje de sus películas, a veces parcialmente editados, pero no reunidos en una sola narración unitaria, primero en CD-Roms y más tarde en la Web, donde estarían disponibles, junto con las fotografías o textos que pudieran haber producido sobre temas relacionados, para que el público pudiera desarrollar sus propios itinerarios narrativos a través de su material. Esta

forma de autoría asignada queda fuera del alcance de este libro, pero existe una importante bibliografía sobre trabajos de este tipo a la que pueden recurrir los lectores interesados.¹

Estas preocupaciones sobre el ejercicio de la autoría tuvieron el efecto más debilitador en los primeros setenta y cinco años de realización de películas etnográficas. El periodo que va de la década de 1890 a la de 1960 fue un periodo de inmensos cambios culturales y sociales, posiblemente mayores que los cambios que han tenido lugar en el periodo casi equivalente desde la década de 1960. Fue también el periodo de las grandes monografías textuales basadas en el trabajo de campo que constituyeron los cimientos de las modernas disciplinas académicas de la antropología social y cultural. Pero debido a la falta de una lógica intelectual bien pensada para la realización de películas dentro de estas disciplinas, combinada con la falta de recursos y competencia técnica, los relatos filmicos producidos por los antropólogos durante este periodo no constituyen más que la más pálida de las pálidas sombras de sus relatos textuales.

Esto es particularmente cierto en el periodo anterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando los antropólogos, aunque a menudo testigos de primera mano de los procesos más trascendentales de cambio cultural, produjeron muy poco material filmico de importancia. Cualquiera que haya revisado, como yo he hecho, los archivos de películas etnográficas conservados en instituciones como el Smithsonian de Washington, el American Museum of Natural History de Nueva York o la Bibliothèque Nationale de France de París compartiría sin duda mi profunda sensación de una gran oportunidad histórica casi trágicamente perdida.

Es una suerte, pues, que junto a esta agonía de casi un siglo sobre las implicaciones de la autoría por parte de los cineastas académicos, hubiera también otros cineastas, cuyas motivaciones originales oscilaban entre lo artístico y lo comercial, o alguna combinación de ambas, que hicieron películas de amplio interés etnográfico pero que no tuvieron absolutamente ningún reparo en ejercer su autoría. A principios del siglo XX, como describo en el capítulo 2, estas películas surgieron a partir de dos géneros populares en particular, la película de viajes y el melodrama ambientado en lugares exóticos. Muchas de las películas realizadas bajo el paraguas de estos géneros eran, en el mejor de los casos, groseras y, en el peor, grotescamente racistas. La naturaleza de la autoría era tal que a menudo resulta difícil separar la realidad de la ficción en la forma final de estas películas. Y, sin embargo, desde una perspectiva humanística general, debemos estar agradecidos de que estos géneros existieran, ya que generaron un legado filmico de una importancia etnográfica mucho mayor que el que han dejado los etnógrafos académicos. Siempre que se aborde de forma crítica -aunque también sin prejuicios presentistas-, este legado sigue siendo de inmenso valor no sólo para los investigadores académicos, sino también para los descendientes de los protagonistas de estas películas.

Robert Flaherty es un cineasta cuyo trabajo ocupa un lugar destacado en el capítulo 2, ya que sigue siendo fundamental en el debate actual sobre la naturaleza del cine etnográfico, incluso hoy en día. Aunque realizó una serie de películas influyentes en el transcurso de una larga carrera, podría decirse que sigue siendo más recordado como el director de su primera película importante, *Nanook of the North*, un retrato de dos días en la vida de un hombre inuit (esquimal) y su familia que viven en el Ártico canadiense. Estrenada en 1922, esta película se identifica habitualmente como la ur-film del cine etnográfico y, como su realizador, Flaherty es descrito con la misma regularidad como el "padre del documental etnográfico", o incluso del cine "documental" en general. Pero al considerar estos elogios, hay que ser muy cauteloso. Porque, aparentemente sin que se den cuenta muchos autores que escriben sobre "documental", el significado de este término ha cambiado tan radicalmente desde la década de 1920 que su significado actual es casi diametralmente opuesto a su significado original.

El primer uso del término en la literatura en lengua inglesa, como relatan innumerables libros de texto sobre la historia del cine documental, no fue en realidad en referencia a *Nanook*, sino en relación con la segunda gran película de Flaherty, *Moana*, estrenada en 1926, que sigue las ceremonias de mayoría de edad de un joven que lleva este nombre en la isla de Samoa. El término fue utilizado en una crítica de esta película por John Grierson, un destacado cineasta de no ficción por derecho propio y líder del llamado British Documentary Movement. Unos años más tarde, a principios de la década de 1930, Grierson formularía una definición del género que desde entonces ha resonado a lo largo de las décadas: se trataba, sugería, de un enfoque del cine basado en "el tratamiento creativo de la realidad".

Se ha vertido mucha tinta en el debate sobre lo que Grierson quería decir exactamente con esta frase. La más plausible de las muchas explicaciones ofrecidas, al menos en mi opinión, es que Grierson se refería a la dramatización ("el tratamiento creativo") de imágenes que pretendían ser sobre el mundo real ("actualidad", que en la década de 1930 era sinónimo de imágenes de noticiarios). Sin duda, esta sería una descripción precisa no sólo de la gran mayoría de las películas de Flaherty, sino también de las películas realizadas por Grierson y sus colegas del British Documentary Movement. Si hoy en día se hicieran películas de este tipo, se llamarían "drama-documentales" o quizás "docuficciones". Sin duda, no se llamarían "documentales" sin al menos algún tipo de calificación.

Exactamente por qué y cuándo cambió el significado de "documental" es objeto de debate académico. Pero parece que lo hizo gradualmente en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando, gracias al desarrollo de equipos ligeros, películas más rápidas y sonido portátil sincronizado con los labios, los cineastas de no ficción pudieron trabajar de otra manera.

Antes del desarrollo de esta tecnología, los cineastas de no ficción tenían que dirigir a sus sujetos de una manera muy precisa sólo para cumplir los requisitos técnicos más básicos de la filmación. Había que colocar la cámara, sobre un trípode, en un lugar donde hubiera luz suficiente para filmar, y luego había que invitar a los sujetos a representar una versión de sus vidas directamente delante de ella. Sin embargo, una vez que la nueva tecnología estuvo disponible, los cineastas pudieron simplemente seguir a sus sujetos, sin necesidad de intervenir en lo que hacían para poder filmar.

Probablemente, este cambio de significado también fue consecuencia de la apropiación del término "documental" por parte de los cineastas que trabajaban para los informativos de televisión, más preocupados por la exactitud literal de los hechos que los realizadores de "documentales" del periodo de entreguerras, que se inspiraban más bien en el "séptimo arte" del cine. Ciertamente, en los años sesenta, la "dramatización", entendida como la representación de una realidad imaginada específicamente para la cámara por parte de los sujetos, y el "documental" se habían vuelto tan claramente opuestos que si algo de lo primero se incluía en una película que pretendía ser lo segundo, se consideraba una cuestión de controversia a menos que se indicara claramente.

Sin embargo, aunque la "dramatización" se haya vuelto incompatible con la noción de "documental", la realización de una película de este tipo sigue implicando cierto grado de "tratamiento creativo", aunque en un sentido más general. En efecto, incluso cuando un "documental" es realizado por el más escrupuloso de los cineastas, siempre implica algo más que mirar al mundo a través de un espejo. Para empezar, toda una serie de factores relacionados con el propio aparato cinematográfico limitan su objetividad literal: la relación de aspecto de la imagen (es decir, la relación entre anchura y altura), la perspectiva que ofrecen las lentes, el equilibrio de los colores que ofrece la película y el equilibrio de los sonidos que ofrecen los micrófonos. Todas estas características de la tecnología, y muchas más, pueden ser manipuladas conscientemente por el cineasta de forma creativa.

Pero el sentido en el que un documentalista moderno ejerce más activamente su creatividad es, sin duda, en relación con el desarrollo de una narración. Al igual que en una película de ficción, la mayoría de los documentales están estructurados por una narración que pretende impulsar, guiar o simplemente empujar al público a lo largo de la película. Por lo general, esto implica una manipulación sustancial de los rushes en la sala de montaje para presentar una historia o un argumento que tenga un principio, un nudo y un desenlace, aunque no necesariamente en ese orden, como se dice que comentó Jean-Luc Godard, y si es así, con razón, ya que hay muchas formas de saltar atrás y adelante en el tiempo en el transcurso del desarrollo de la narración de una película, ya sea documental o de ficción.

Debido a las ambigüedades asociadas al término "documental", algunos

profesionales del cine etnográfico han preferido describirse a sí mismos como realizadores de "cine de no ficción". Sin embargo, prefiero utilizar el término "documental" por una serie de razones pragmáticas, principalmente lingüísticas. No sólo es más sucinto, sino que también hay algo intrínsecamente insatisfactorio en identificar una actividad por su antítesis. También está la consideración de que este género de cine, por muy estrechamente que sus practicantes crean que debe estar ligado al mundo real de los hechos, sigue implicando ciertas características que son afines a las del cine de ficción. Al referirse a él como "no ficción", uno parece estar negando que éste sea el caso.

A menos que se indique lo contrario, en este libro utilizo el término "documental" en su sentido "moderno", es decir, una película basada en imágenes recogidas en el mundo real, en contraposición a un mundo imaginario realizado específicamente para la cámara, aunque esto no excluye que se haya ejercido creatividad autoral en su realización, ya sea en términos de su realización técnica o de su configuración narrativa. Hasta qué punto y de qué forma este ejercicio de creatividad autoral es apropiado para una película documental que tiene objetivos etnográficos es uno de los hilos centrales del debate a lo largo de todo el libro.

Nota

- 1 Un buen punto de partida sería la descripción general del uso de medios digitales interactivos con fines antropológicos publicada por Sarah Pink (2011).