

Ensayos

Antropología audiovisual: reflexiones teóricas*

JORGE GRAU REBOLLO**

Abstract

AUDIO-VISUAL ANTHROPOLOGY: THEORETICAL REFLECTIONS. *Audio-visual anthropology has blossomed in the anthropological academic field in the last 20 years but it still needs to intertwine social and cultural anthropology and use more thoroughly their epistemological and technical resources. In this article I review some of the main debates on the delimitation of domains and theoretical contributions to the main body of anthropological studies but highlighting the relevance of audio-visual production of fiction.*

Key words: methodology, audio-visual anthropology, representation, refraction, documental, fiction, ethnographic film

Resumen

La antropología (audio)visual ha experimentado un apreciable auge en el panorama académico en los últimos 20 años, aunque todavía parece percibirse la necesidad de una mejor interrelación con la antropología social y cultural, así como de un mayor aprovechamiento de su potencial epistemológico y de los recursos metodológicos y técnicos que atesora. En el presente artículo se revisan algunos de los principales debates que han agitado este ámbito, en especial en lo referente a la delimitación de su dominio, los límites a los que se enfrenta y sus aportaciones teóricas al cuerpo central de la antropología, incidiendo en el valor de las producciones audiovisuales de ficción.

Palabras clave: metodología, antropología audiovisual, representación, refracción, documental, ficción, cine etnográfico

* Artículo recibido el 16/02/11 y aceptado el 02/05/11.

** Departamento de Antropología Social y Cultural, Facultad de Filosofía y Letras. Edificio B, Universidad Autónoma de Barcelona. 08193, Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), Barcelona, España <jordi.grau@uab.es>.

Introducción

Not all image use in Anthropology can or should be considered as visual anthropology simply because visual images are involved.

Marcus Banks

We live in a world in which, increasingly, people learn of their own and other cultures and histories through a range of visual media –film, television, and video– that have emerged as powerful cultural forces in the late twentieth century.

Faye Ginsburg

La publicación de *Principles of Visual Anthropology* en 1975¹ supuso un punto de inflexión en el recurso a los medios audiovisuales desde la antropología social y cultural. Anna Grimshaw (2002: 9) sostiene que sirvió para subrayar la centralidad del proceso de realización documental para la antropología visual. En mi opinión, hizo algo más que eso: constituyó un primer gran intento de fijar la centralidad de la metodología en la investigación etnográfica que se vale del ámbito audiovisual y, de paso, renovó el interés por considerar el audiovisual, básicamente el filme y la fotografía, como un procedimiento (además de un soporte de presentación) potencialmente útil para la investigación en antropología social y cultural y, por extensión, para las ciencias sociales. En efecto, no es a mediados de los setenta cuando se “descubre” la relevancia de las técnicas audiovisuales para recolectar datos en etnografía, pero la tradición disciplinar no había sido pródiga ni en su articulación teórica ni en la vertebración metodológica de dicho recurso.

Sin embargo, el camino auspiciado en 1975 no parece haberse consolidado plenamente, al menos en lo que se refiere a su vertebración con la antropología. Jay Ruby se lamentaba en 1996 de que la antropología visual nunca había acabado de incorporarse de manera definitiva y plena al cuerpo disciplinar de la antropología, una disciplina, afirma, vehiculada a través de las palabras (véase Mead, 2003 [1975]) y que ha tendido a ignorar el mundo pictórico-visual. Tal circunstancia podría venir marcada, añade, por la escasa confianza en la capacidad de las imágenes para

transmitir o comunicar ideas abstractas (Ruby, 1996: 1351). No es el único. Nombres tan significados como Marcus Banks o David MacDougall también han constatado un cierto vacío en la consideración disciplinar hacia la antropología visual. No se trata tanto de una desatención hacia los procedimientos de producción, sino más bien de las reticencias que se desprenden de una exploración y reflexión sistemática acerca de los beneficios que dicha producción podría reportar a la antropología y, al mismo tiempo, de la especificidad que la aproximación desde la antropología puede inyectar a los procesos de documentación por medio de soportes audiovisuales.

Con todo, a mediados de los años noventa eran perceptibles ciertos movimientos en este sentido, que llevaron a Morphy a asegurar que:

In recent years film has entered anthropology both as method and as theory. As method, the focus has been on the use of film as part of the ethnographic process, as a means of recording data, of “documenting” events. The theoretical emphasis has been on the analysis of finished film: on film as a medium for presenting interpretations and representations of “other cultures” (1994: 118).

Durante los años ochenta y comienzos de los noventa, la antropología mostró una sensibilidad distinta hacia el filme en un contexto intelectual posmoderno en el que proliferan los debates acerca de la tensión entre realidad e interpretación y donde la autoridad etnográfica se enfrenta permanentemente al cedazo de la interpretación:

It is not surprising that much of the theoretical debate in visual anthropology has been concerned with the ideological, ethical, philosophical and semiotic bases of representation and meaning-creation in film. Yet it is surprising that very little attention has been paid to the methodological uses of film, that film has not been more integrated into anthropological discourse, and that films have been so little used as data (Morphy, 1994: 119).

Al tiempo, Marcus Banks (2000 [1998]) asevera que especialmente desde principios de los noventa es perceptible un giro en los intereses de la antropología visual según el cual ya no se concibe una dedicación casi exclusiva a la producción y uso del filme etnográfico, sino que se piensa más bien en el filme en cuanto objeto de conocimiento: una estrategia más de

¹ Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, La Haya, 1975, 521 pp. El libro ha sido reeditado posteriormente en 1995 y en 2003 (Mouton de Gruyter, Berlín y Nueva York).

representación, sin privilegios de exclusividad en lo que respecta a su pretendido (anhelado) valor documental. El filme como medio de representación visual se había dejado relativamente de lado, según Banks, por la obsesión de analizar sus contenidos, sobre todo en el caso del filme etnográfico. Las cuestiones centrales subyacentes eran la veracidad, la intencionalidad, el significado y la contextualidad de marcos ideológicos y sociales. Todo ello reforzaría el papel del filme como *opción* metodológica y estratégica en el proceso de toma de datos. Asimismo, en los últimos años se han enfatizado los cambios en la orientación teórica de la antropología visual y la diversificación de las técnicas y los repertorios materiales que constituyen parte de su bagaje específico (Davey, 2010; Grimshaw y Ravetz, 2009). La viveza en la actividad profesional y académica que refiere Davey (2010: 345) y la popularidad creciente del ensamblaje entre etnografía y formatos audiovisuales y artísticos diversos que reconocen Hogan y Pink (2010) no se han traducido, sin embargo, en un impulso relevante para su generalización dentro de la disciplina (Pink, 2006). En este sentido, tanto Davey (2010) como Mason (2005) siguen acusando su falta de centralidad, pese a que, como sugiere Paul Henley: *“the visual is such an important part of our contemporary World, how can it not be an important aspect of the academic discipline of anthropology?”* (cit. en Flores, 2009: 98).

Parece claro en este momento que la producción audiovisual no se concibe como el único objeto de estudio de la antropología visual, si bien el filme etnográfico continúa capitalizando buena parte de la atención disciplinar y mantiene su carácter estructurante en algunos programas de formación de posgrado. En un contexto social donde la información “etnográfica” proviene en muchas ocasiones de fuentes no etnográficas (reportajes televisivos, cine comercial, etcétera),² es fundamental atender a los orígenes, cauces e itinerarios que sigue el flujo de información. Entre otras cosas porque, además de ser una fuente de provisión para el imaginario cultural, la propia producción etnográfica audiovisual se encuentra sumida en un entorno mediático más amplio, cuya repercusión en la audiencia obliga a examinar, en términos de Ginsburg (1994), la intertextualidad entre sí y hacia relaciones sociales más extensas que se constituyen en trabajos filmicos y videográficos que muestran un compromiso explícito en la representación de la cultura. De este modo:

For example, to understand the significance of ethnographic film today, we need to consider it in relation to a broader range of media engaged in representing culture, especially work being produced by those who traditionally have been the object of ethnographic film, such as indigenous people. To resituate ethnographic film as part of a continuum of representational practices aligns our project with a more general revision of anthropology that is concerned with the contested and complex nature of cultural production (Ginsburg, 1994: 6).

Con ello, no únicamente ubicamos la realización etnográfica audiovisual en contextos académicos y sociales de producción y consumo más vastos, sino que abrimos nuestro interés etnográfico hacia medios y soportes que constituyen un formidable caudal de transmisión de información en los mismos contextos sociales y académicos hacia los cuales se orienta la difusión documental:

Even in the U.S. and other societies where cinema and television are arguably among the most powerful cultural forces at play, they have been virtually ignored as possible research sites for ethnographers [...] until recently, there has been little systematic ethnographic engagement with what is rapidly becoming the most widespread means of cultural production and mediation on the globe (Ginsburg, 1994: 9).

Deborah Poole ha subrayado que este desplazamiento en el eje vertebral de la antropología visual desde la representación hasta los horizontes narrativos, políticos e ideológicos que la envuelven debería comportar un interés mayor por *“[to] look more closely at the productive possibilities that visual technologies offer for reclaiming the uncertainty and contingency that characterize anthropological accounts of the world”* (2005: 161). Este compromiso epistemológico (y ético) con el conocimiento sobre el entorno en el cual, como seres humanos, nos desenvolvemos, tejemos nuestras mallas relacionales y creamos imaginarios y marcos conceptuales desde los cuales situarnos, valorar y clasificar lo que acaece, encontraría en la etnografía un instrumento óptimo, por cuanto, sugiere Paul Stoller, constituye un ámbito especialmente flexible de representación que permite adaptarse a las complejidades de nuestro entorno sociocultural (cit. en Coover, 2009: 240-241).

² Giovanni Sartori comenta a este respecto y a propósito de la televisión: “Lo visible nos aprisiona en lo visible. Para el hombre que puede ver (y ya está), lo que no ve no existe [...] la cámara de televisión no llega a la mitad del mundo, lo que significa que existe un mundo oscurecido y que la televisión incluso consigue que nos olvidemos de él” (1998: 66).

Paralelamente, estos cambios en la orientación teórica han revitalizado el debate sobre los métodos y las técnicas que empleamos en este empeño de hacer inteligibles los contextos sociales; tarea en la que Grimshaw y Ravetz (2009: 549) destacan el papel jugado por el filme etnográfico. Así:

Anthropological research is usefully understood as a process of seeking routes to reflexively and self-consciously comprehending other people's "ways of knowing" and making these meaningful in scholarly ways. Indeed, it is more appropriate to see anthropology itself as a way of knowing that is equally subject to transformation and shifts (Hogan y Pink, 2010: 160-161).

Se trata, pues, tanto de encarar la investigación con medios y productos audiovisuales en antropología y ciencias sociales desde una perspectiva metodológica, como de reflexionar acerca de la centralidad del análisis cultural de la producción material –sea cual sea su formato final– que toda sociedad genera sobre la *percepción* que tiene de sí misma, de determinados sectores de su interior, o de grupos foráneos.

Por todo ello, en lo que refiere específicamente a la producción disciplinar en antropología, el audiovisual es un recurso más para la investigación, de gran valor en algunos contextos, quizá contraproducente en otros, pero, en cualquier caso, digno de ser tenido seriamente en consideración como algo más que una muleta ilustradora del texto escrito o una mera excrecencia testimonial del trabajo. En el ámbito etnográfico, dicho recurso exigiría, igual que cualquier otro, una detenida atención y un cuidado especial en el proceso metodológico y en el diseño técnico de la investigación. Carmelo Lisón Arcal lo expresa con total claridad:

Sin preparación antropológica, sin trabajo de campo previo, y sin marco teórico adecuado para interpretar los datos no es posible hacer antropología visual [...] Como sencilla regla de oro para cualquiera que desee comenzar a trabajar en este ámbito le recomiendo tener siempre en mente que lo prioritario para el antropólogo visual son los significados de los hechos re-presentados a través de la cámara, por lo que las formas de construir esa representación icónica deben estar siempre al servicio de ellos y nunca al revés. Ésta es otra pauta fundamental que debería guiar cualquier proyecto de antropología visual (1999: 21).

De tal suerte, se intentaría orientarse hacia la comprensión de los fenómenos abordados, no sólo hacia una mera descripción de los mismos. En este punto Ruby va un poco más lejos al asegurar que el objetivo fundamental del filme antropológico debe ser comunicar conocimiento antropológico y no concebir algo que la industria pueda llamar una buena película (2000: 38-39). Con ello se buscaría el desarrollo y la estructuración de una base teórica firme para la producción, no de sofisticar el efectismo de determinados formatos de presentación (Ruby, 2000: 23). De este modo, es cardinal la delimitación metodológica del recurso a cualquier tipo de fuente audiovisual, también en el terreno de la generación. Las consecuencias de menospreciar la investigación previa a la inmersión en el campo con la cámara y sobredimensionar la solvencia técnica en los procesos de edición son demoledoras. Malinowski ya lo dejó bien asentado en 1939:

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

Sea como fuere, desde la antropología visual podemos recurrir a los medios audiovisuales al menos con dos propósitos distintos: *a)* generar un producto audiovisual como objetivo vertebral de la investigación, o *b)* aprovechar los textos audiovisuales preexistentes en cuanto documentos potenciales para la investigación.³ La primera dimensión ha sido profusamente atendida en la literatura disciplinar y probablemente constituye el eje principal del ejercicio profesional y la visibilización divulgativa en esta esfera. Sin embargo, no faltan quienes –con toda razón– invocan también la

³ En este sentido, aquí me refiero a los medios audiovisuales en estas dos dimensiones, aunque el estudio del impacto de dichos medios sobre la población (la recepción) es también de gran importancia, como bien muestran Livingstone (1998) o Bird (2003 y 2010), por ejemplo.

relevancia del segundo ámbito. Así, por ejemplo, Roxana Waterson señalaba que: “*Memories cannot become social until they are articulated, in whatever medium, and thus become available to be shared*” (2007: 66). Su interés particular se dirige hacia el filme documental, mientras que el mío se ha centrado en la producción más comercial, el llamado cine de *ficción*. Ha sido así por el peso abrumador de la producción no documental en la configuración de nuestro imaginario cultural y de muchas de las representaciones que nos sirven de referencia –y base– para la descripción ideológica del entorno. En el ámbito académico es fácilmente perceptible. Pregúntese en cualquier clase de primer semestre de antropología acerca del tipo de visionados que por lo general conforman el repertorio audiovisual de los y las estudiantes. Muy probablemente apreciaremos que, salvo contadas excepciones –y aun en estos casos de forma minoritaria–, la producción documental y disciplinar no es la principal fuente de referencia a la hora de pensar en los muchos tipos de otros/as con los que convivimos y, de un modo u otro, nos interrelacionamos.

Antropología, antropología (audio)visual y producción audiovisual *etnográfica*

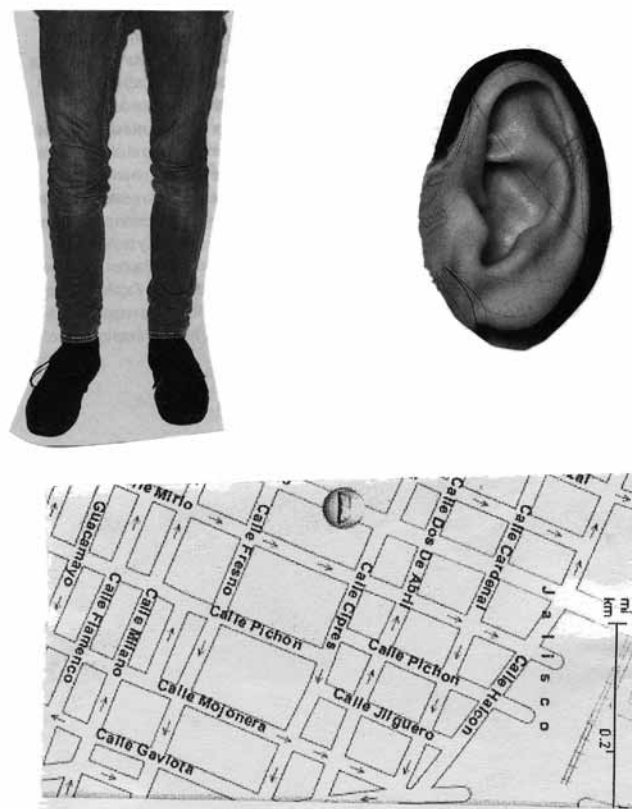
Obviously, before you can answer the question, “What is visual anthropology?” or what should it be or what could it be, you ought to ask, more generally, what could or should anthropology be?

Paul Henley

Anna Grimshaw (2001) afirma que en antropología existe un uso especialmente crítico de la imagen que parece derivar en ocasiones casi en iconofobia. En su opinión, a veces se vuelve la mirada hacia la antropología visual como una vía para escapar de la aridez y la despersonalización del texto académico, buscando un espacio donde humanizar la antropología. La posibilidad de utilizar cámaras hace visible al investigador y éste se siente próximo a una forma de colaboración con los sujetos de estudio que excede los propósitos estrictamente académicos (Grimshaw, 2001: 2). Incluso puede aparecer como un espacio de cierta radicalidad donde desembarazarse de los corsés estilísticos de la escritura académica. Pero, ¿dónde estaría la especificidad de la antropología visual?

Marcus Banks y Howard Morphy (1997) recuerdan que hasta después de la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos, comienza a hablarse de la antropo-

logía visual como ámbito específico de la antropología cultural; momento en que, a raíz de los interrogantes respecto a la pertinencia de los medios y técnicas audiovisuales para el ejercicio etnográfico (Poole, 2005), se trató de explorar y sistematizar el recurso, en particular la fotografía –y, de manera más incipiente, el cine etnográfico–, que desde Im Thurn (1893) hasta Mead y Bateson (Francis, 2008) había recorrido una senda relativamente minoritaria en el seno de la antropología. Dicho ámbito estaría centrado en el estudio de los sistemas visuales de percepción, registro e interpretación del mundo a través de la iconografía que producen los seres humanos a lo largo y ancho del planeta. Grimshaw (2001: 83) recuerda que se desarrolla como un área de interés específica de la antropología americana, por lo cual hereda muchos de sus presupuestos teóricos y metodológicos. Sin duda, fue a este respecto el empeño de Margaret Mead y Gregory Bateson en emplear la tecnología visual en provecho de la ciencia como uno de los referentes más consistentes (Grimshaw, 2001), hasta el punto que Anderson considera que:



Mead and Bateson's films should be considered more a variation on rather than a departure from the ethnographic scientism of anthropometric studies. While Mead and Bateson's enthusiasm and inventiveness broadened the anthropological use of film, their goals remained scientific: their films were intended to capture patterns of daily life (such as child rearing and familial relationships) as sequences of visual ethnographic data, patterns that trained anthropologists would then analyze (2003: 76).

Pese a lo cual, Grimshaw ha constatado con cierta ironía que a veces da la impresión de que la antropología visual existe únicamente en forma de conferencias ocasionales, compilaciones ad hoc de ponencias y comunicaciones y, quizá, de un modo más frustrante, como un corpus de filmes que parecen casi imposibles de conseguir (Grimshaw, 2001: ix).

La antropología visual se ha definido de maneras distintas a lo largo del tiempo; incluso algunas veces se le ha considerado como una disciplina en sí misma, mientras que en otras, más frecuentemente, como una subdisciplina (Mason, 2005; Fürsich, 2002; Banks, 2000 [1998]; Banks y Morphy, 1997), un canal auxiliar y complementario de la antropología –aunque de gran valor para la investigación social–. Según Morphy (1994: 119), se trata de una exploración de los usos del filme y otros medios visuales en antropología, así como del potencial analítico que pueden ofrecer los sistemas de representación visual. Más adelante, coincidirá en ello con Banks: “*Visual anthropology as we define it becomes the anthropology of visual systems or, more broadly, visible cultural forms*” (Banks y Morphy, 1997: 5). Precisamente este último cree que la antropología visual encuentra su articulación mediante una exploración por lo visual, mediante lo visual, de la sociedad humana; un campo de acción social que se estructura en los planos del tiempo y el espacio, a través de cuerpos y objetos, paisajes y emociones, además del pensamiento (Banks, 2000 [1998]: 19).⁴ Ruby apunta que:

Conceptually, visual anthropology ranges over all aspects of culture that are visible-from nonverbal communication, the built environment, ritual and ceremonial performance, dance, and art to material culture (1996: 1345).

Así, María Jesús Buxó manifiesta:

El reto de la Antropología Visual yace, pues, en trabajar con la narración visual de forma autónoma para saber cómo se construyen y actúan los significados visuales. Sin olvidar las apariencias ya que las imágenes visuales trabajan tanto con lo que se ve como con lo que no se ve y, además, el sistema de significación se genera sobre la virtud de la actancialidad o performance (1999: 13).⁵

Otros prefieren considerar esta antropología como: la antropología de las formas culturales visibles (Banks y Morphy, 1997); el estudio de los dominios visibles de la vida social (Emmison y Smith, 2000); la “interpretación en el marco de la teoría antropológica de todo lo recogido con la cámara, desde el momento en que se plantea la grabación o filmación hasta que se completa con la edición y se construye el producto final” (Lisón Arcal, 1999: 19-20), o aun como la reflexión entre cine y conocimiento (Ardévol, 1997). Incluso otras posiciones extienden la reflexión más allá del audiovisual, y examinan la conexión de lo visual con el resto de los sentidos (Pink, 2004 y 2006). En un tono más crítico, Piault apunta que:

Una antropología audiovisual en el sentido en que la entendemos hoy, no es nada determinado y no presagia nada más que la posibilidad permanente de poner en entredicho las condiciones de su puesta en marcha. Ofrece una ocasión ejemplar de poner en perspectiva una manera de funcionar en sus procedimientos, sus circunstancias y sus finalidades y no se resume a ser un sector específico o especializado en un campo más amplio o más general. En efecto, las cuestiones que se le plantean deberían de serlo a propósito de la antropología y de sus prácticas en general. La elucidación de sus objetivos procede en definitiva del análisis de sus métodos y de las condiciones de su ejercicio, es decir, de un proceso constante de puesta en perspectiva de la propia manera de actuar, de la experiencia sobre el terreno, concebida justamente como objeto principal de la observación descriptiva. En este sentido, por una parte, es toda la antropología como procedimiento y, por la otra, es desvelamiento de la necesidad de cuestionamiento como fin último de toda descripción (2002 [2000]: 104-105).

⁴ “*Visual Anthropology is a subdiscipline of great complexity, a complexity that is generated not by spurious theorizing on the part of its practitioners, but by the very complexity of human social relations. Visual Anthropology is not merely making and watching ethnographic movies, nor a pedagogic strategy, nor a tool to be employed in certain fieldwork contexts. Rather, it is an exploration by the visual, through the visual, of human society, a field of social action which is enacted in planes of time and space through objects and bodies, landscapes and emotions, as well as thought*” (Banks, 2000 [1998]: 19).

⁵ Aclara la propia autora que: “Con actancialidad se quiere decir que el significado no se refiere a cosas, ni yace simplemente en la acción social, sino que la significación se constituye en el acto mismo de actuar y en el acontecimiento mismo de ver, oír y sentir” (Buxó, 1999: 15).

Si hay algo común a la gran mayoría de estas consideraciones es que hablamos, antes que nada, de *antropología*. Fadwa El Guindi es clara a este respecto: “el antropólogo que utilice el medio audiovisual sigue haciendo antropología, no cine” (2005: 84). Es este anclaje en la antropología más general el que debería prevenir el abuso en la deriva técnica fijándola como meta y única señal de identidad de la disciplina.

Creo que, precisamente en este sentido, algunos de estos intentos de definición incurren en lo que podríamos llamar el sesgo visual: consideran su núcleo duro la dimensión visible de los fenómenos culturales y convierten *la imagen* en la transcripción única de la realidad. En parte para tratar de corregirlo, he planteado hablar de *antropología audiovisual*, en lugar de visual, y así evitar, en la medida de lo posible, la “invisibilidad” del sonido como arteria fundamental del discurso comunicativo. Entonces, mi propuesta es considerarla un dominio teórico que pretende, recurriendo puntualmente a bagajes, utillajes y saberes técnicos de otras disciplinas, aprovechar tanto el potencial epistemológico que ofrece el análisis de fuentes audiovisuales (en sentido amplio), como el recurso intencional y planificado a los *media* (también en sentido amplio), en cuanto operadores culturales e instrumentos de investigación, cuyo principal objetivo es favorecer un uso sistemático y riguroso de dichos medios y productos en la investigación antropológica a varios niveles: *a)* como proceso metodológico y técnico de análisis de fuentes documentales, *b)* como parte integrante de un proyecto de investigación, *c)* como materiales auxiliares para la docencia o la difusión cultural, y *d)* como instrumento de transmisión cultural, centrándose en el estudio de la formación, gestión y expansión de constructos simbólicos, y el modo en que las representaciones sociales actúan como formas de percepción y traducción empírica de etnoconcepciones culturales (Grau Rebollo, 2002).

Otro ámbito de definición problemático estriba en la consideración del carácter etnográfico de una producción audiovisual. Como en el caso anterior, el término suele emplearse sin el acompañamiento de una operacionalización más o menos precisa. De manera similar a lo que pudiera ocurrir con expresiones como “clase social”, por ejemplo, parece que su condición de término de uso corriente basta y sobra para delimitarlo desde una perspectiva teórica. O tal vez se dé por supuesto que filme etnográfico es todo aquel que se

genera en el transcurso de un trabajo de campo. Sin embargo, algunos intentos de aproximación a una definición más o menos acotada no son suficientes para resolver los problemas. Así, David MacDougall defendió en su momento que cualquier filme que trate de “*to reveal one society to another*” puede ser considerado etnográfico (1969-1970: 18). Para Sol Worth (1995 [1981]: 206): “Un filme etnográfico es un conjunto de signos cuya función es el estudio del comportamiento de una comunidad”, aunque poco después afirma que “cualquier película puede ser o no etnográfica, dependiendo de la forma en que se utiliza [...] puesto que lo importante es analizar un filme en relación a un problema antropológico específico” (Worth, 1995 [1981]: 217). Por su parte, Hoberman se refiere al filme etnográfico como la vanguardia del documental: ¿quién es más consciente que un antropólogo con una cámara?, se pregunta, apuntando a que no sólo se trata de documentar aspectos culturales ajenos, sino que llega a cuestionar la propia naturaleza del proceso de construcción fílmica (cit. en Barbash y Taylor, 1997: cita inicial).

En una vuelta de tuerca más, Henley (1998) apunta a la dicotomía filme etnográfico/filme antropológico, basándola en la vieja distinción entre etnografía y etnología, y añade que el cine etnográfico también padece la discusión metodológico-ontológica clásica en antropología entre enfoques positivistas –que aspiran a constituir una ciencia natural de la sociedad– y hermenéutico-interpretativos –que consideran a la sociedad como un texto o lenguaje a explicar por un especialista de reconocido prestigio–, prevaleciendo recientemente el enfoque interpretativo;⁶ a últimas fechas se ha referido a la categoría *film etnográfico* como un espacio en el que caben diversos tipos de producción, incluyendo los filmes de documentación y los documentales etnográficos (Henley cit. en Flores, 2009). Algo similar había propuesto ya Claudine de France (1989), que distingue entre el filme de exploración y el de explicación, o Jean Rouch (1975) al hablar de películas que, sin ser etnográficas, son de gran utilidad para la antropología. Incluso otras veces se han diferenciado el cine de exploración y el cine explicativo según el proceso de construcción del audiovisual. Cuando la filmación es simultánea al trabajo de campo –formando parte del proceso de inserción en el medio la toma de datos audiovisuales– adquiere un carácter exploratorio, mientras que si se realiza como colofón al mismo su condición sería más bien

⁶ Con todo, ambas perspectivas no son mutuamente excluyentes, aunque Henley (1998) afirma que en los últimos tiempos ha tenido más influencia la interpretativa.

explicativa. Finalmente, también se ha empleado el concepto *etnografía fílmica o visual* (Ardévol, 1997; El Guindi, 2005). Ardévol sintetiza este proceso –con el epígrafe de *etnografía fílmica*– como la concepción de un producto audiovisual “generado a partir de una investigación antropológica y generalmente producido directamente por el investigador durante su trabajo de campo” (1997: 134), noción muy parecida a cierta forma de entender el filme etnográfico, mientras que El Guindi afirma que la *etnografía visual* constituye la interacción entre “conocimiento antropológico, trabajo de campo etnográfico y medio audiovisual” (2005: 69).⁷

De cualquier manera, sí hay un acuerdo general en el sustrato de todos estos debates: la relevancia de la producción audiovisual para la investigación antropológica.

La generación de textos audiovisuales en proyectos disciplinares

A lo largo de mi trayectoria investigadora he optado por hablar genéricamente de *textos* audiovisuales o *documentos* audiovisuales en función de si nos referimos en sentido amplio a cualquier forma de textualización audiovisual, o si en cambio manejamos textos audiovisuales concretos que aportan, en contextos determinados, una información relevante para nuestros propósitos de investigación. Debo dejar asentado que, en mi opinión, el carácter documental que pueda atribuirse a un producto audiovisual no es inherente a su naturaleza narrativa ni a su configuración estilística. En otras palabras: ni cualquier texto puede convertirse per se en documento, ni un documento lo es en cualquier contexto de investigación.

Por supuesto, un *texto* audiovisual puede generarse en el seno de un proyecto de investigación. Aquí deben tenerse en cuenta, al menos, dos grandes premisas. La primera, explicitada por David MacDougall respecto al rigor del trabajo con audiovisuales dentro de la antropología: “*It would be a pity if the enthusiasm for visual anthropology encouraged young anthropologists to assume that images don’t require an articulation fully as rigorous as anthropological writing*” (cit. en Barbash y Taylor, 1996: 374). La segunda, de Anna Grimshaw a propósito de algunas reticencias en cuanto al valor fílmico y antropológico de las producciones audiovisuales y de la pertinencia de los medios audiovisuales en la investigación antropológica: “*On the whole anthropologists are sceptical as to the anthro-*

pological value of working with visual media, while film-makers are dubious about the filmic value of anthropological documentary” (2002: 7).

Como bien sabemos, *fotografiar* supone, etimológicamente, escribir con luz, y el cine(matógrafo) incorpora el matiz del movimiento (*kineo*) para configurarse. En cualquier caso, se alude a la representación, al hecho de dar cuenta de eventos que están ante la cámara para ser reproducidos y analizados en contextos y emplazamientos distintos al de la captación. Desde la expedición científica al Estrecho de Torres a finales del siglo xix, los intentos de conservar registros audiovisuales de autenticidades en peligro de extinción proliferaron. Gradualmente, las cámaras fotográficas y los pesados equipos de filmación fueron incorporándose en el quehacer etnográfico tratando de salvar, entre otras cosas, la dificultad técnica de conservar los registros visuales y sonoros. También de manera progresiva –advierte Grimshaw (2001: 31)– se postulaba una cierta divergencia entre antropología y cine, de modo que la vocación realista se distinguió como requisito imprescindible para la consideración *científica* del filme. Esta confrontación con “lo real” marcaría las futuras directrices en la producción de textos audiovisuales en antropología en la medida en que son un intento de responder a una pregunta básica en la concepción documental: “*Should documentary depict life as it would have been had the camera not been noticed, or life as it actually goes on before and as affected by the camera?*” (Barbash y Taylor, 1997: 16); interrogante que tendría un corolario tan inevitable como crucial: “*What liberties are we allowed to take as long as we remain tied to documentary as something other than pure fiction?*” (Barbash y Taylor, 1997: 16).

Robert Flaherty, un hombre sobresaliente de la primera mitad del siglo xx, tenía clara la respuesta: a veces uno debe distorsionar una cosa para aprehender su verdadero espíritu, de modo que: “*Film is the longest distance from one point to another*” (cit. en Stoller, 1992). John Grierson, uno de los exponentes más destacados de la escuela documentalista británica entre ambas guerras mundiales, sería el primero en aplicar el término “documental” al medio fílmico, entendiendo que tal cualidad residía, según sus propias palabras, en el tratamiento creativo de la actualidad.

Sin embargo, las características básicamente expositivas del incipiente cine “etnográfico” despertaron no pocos recelos en el seno de la antropología académica. Desde entonces, y como antídoto frente a posibles

⁷ Véase El Guindi (2004) para una genealogía de las diversas propuestas teóricas de definición al respecto.

distorsiones introducidas por los sesgos teóricos e ideológicos de los investigadores sobre el terreno, las diversas propuestas metodológicas y técnicas han buscado presentar su objeto de estudio de un modo fiable, teniendo en cuenta que:

- a) Como alternativa a modelos precedentes, deben superarse los vacíos explicativos, las “áreas en blanco” de modelos antecedentes, proporcionando al mismo tiempo información excedente respecto a los mismos
- b) Se generan en contextos sociohistóricos distintos, con intereses, valores, preferencias y perspectivas teórico-ideológicas diversas, lo cual afecta a la definición de fenómenos problemáticos, la acotación de dominios explicativos, y los diseños metodológicos y técnicos de aproximación al problema
- c) Por la propia naturaleza transdisciplinar del espacio teórico de la antropología audiovisual, parece existir una tensión constante entre los múltiples intereses disciplinarios que confluyen

En el ámbito disciplinario de la antropología, los diversos postulados teóricos y sus correspondientes correlatos empíricos han procurado adecuar los obstáculos que comporta la distancia cultural con la efectividad en el proceso de contacto e intersección entre el etnógrafo/cineasta y sus sujetos de estudio, recurriendo para ello a distintas estrategias y técnicas de inmersión, toma de datos, análisis y plasmación de las conclusiones. Los variados estilos (muchos de los cuales responden a diferentes orientaciones teóricas) suelen traducirse en productos *ejemplares* (en el sentido de Kuhn –1974–) cuyo objetivo último es el mismo: el conocimiento. Así, ni el *cinéma vérité* niega o supera los postulados del cine expositivo, ni la orientación reflexiva puede asumirse intrínsecamente mejor afinada que el deconstruccionismo. De cualquier forma, cada estilo procura acercarse al conocimiento tratando de superar las insatisfacciones que han generado aproximaciones precedentes, mediante operacionalizaciones pragmáticas que responden a concepciones teóricas de mayor alcance y que conllevan la selección de un conjunto determinado de estrategias, técnicas y recursos estilísticos para la articulación final del discurso sonoro y visual en particular, y de la “construcción etnográfica” o conocimiento en general. En buena medida, las distintas aproximaciones teóricas y empíricas a la exploración y la exposición etnográfica (por jugar con la dicotomía de Claudine de France) procuraban resolver lagunas y áreas en blanco constata-

tadas en propuestas anteriores. Empero, ninguna de ellas goza de favor universal entre los practicantes de la disciplina; o lo que viene a ser lo mismo: ninguna consigue subsanarlas todas.

Otra cuestión es qué tipo de producto se espera obtener. Ruby comenta que entre finales de los sesenta y comienzos de los ochenta (con motivo de las *Conferences on Visual Anthropology* en la Universidad de Temple) veía entre 500 y 1 000 filmes etnográficos cada año, pero: “*Either the films have gotten much worse or my capacity has diminished, but I cannot stand watching most documentary/ethnographic films today*” (2000: xi). Una de las razones es que muchos/as antropólogos/as volvieron la mirada hacia el filme etnográfico como un complemento ilustrado del material escrito, y de esta manera han contribuido a lo que el autor denomina “minorización de esta forma de expresión antropológica” (Ruby, 2000: 3).

Un segundo problema para todos aquellos que trabajan en el campo de la producción es económico y logístico:

The assumptions about what constitutes a “good” film that are the result of decades of professionally made 16mm films requiring professional crews and hundreds of thousands of dollars have inhibited the development of this potential [...] Although professional-level video technology costs slightly less, the estimate for an ethnographic film produced with professional filmmakers still runs into the thousand dollars per finished minute. Budgets of \$250,000 and up for a one-hour film are not unusual (Ruby, 2000: 19-20).

No me parece ésta una cuestión menor. Desde mi punto de vista, la raíz del problema no está tanto en el quehacer profesional como en las expectativas de receptores y patrocinadores (cualquier persona que se haya aventurado a fondo en el mundo de la producción y realización audiovisual es consciente del enorme presupuesto que ciertos estándares requieren). Cuando estos últimos no están familiarizados con los costos de producción, pueden esperar calidad de emisión (*broadcast*) con recursos que darían, con suerte, para una digna producción semiprofesional. En cuanto a la audiencia, quienes hemos impartido docencia con videos en la mano sabemos lo difícil que es adoptar una actitud crítica ante el visionado (la tendencia general es autenticar a priori lo que se nos dice o “vemos” en pantalla), con lápiz y papel, a lo largo de la proyección (no es infrecuente que una parte de la audiencia pierda la verticalidad a los veinte minutos de iniciarse y sólo la recobre cuando se encienden las luces al final de la misma o en alguna pausa durante



la reproducción). En el nivel de audiencia general, la situación es más delicada. El visionado repetido y acumulado durante años ha configurado unas nociones de *verosimilitud genérica* (Kilborn e Izod, 1997) bastante concisas, y la idea de “documental” o “reportaje” pasa por una estética y unos recursos narratológicos precisos. Acomodarse a esa estética puede suponer un costo considerable, muy superior a lo que muchos departamentos universitarios (me atrevería a decir: la mayoría) están en condiciones de sufragar si no es con subvención o financiación externa.

Lo verdaderamente preocupante, y de nuevo coincido –a mi pesar– con Ruby, es lo que no depende directamente de la investigación: “*Ethnographic film production has been dominated by the professional expectations of the film world regarding equipment, production values and consequently, costs, not by the interests and need of anthropology*” (Ruby, 2000: 21). En consecuencia:

ethnographic film is most productively regarded as filmed ethnography, distinct from other filmic attempts to represent culture. It is to be critiqued in terms of how well it pictorially satisfies the requirements of ethnography. If anthropologists wish to move ethnographic film into the critical discourses within anthropology, they will have to gain control of its production and dissemination. None of these conditions currently exists (Ruby, 2000: 37).

En ocasiones, lo difícil es moverse entre una mayor penetración pública de la antropología –y los resultados de sus investigaciones– y la centralidad en el efectismo, la puesta en escena: pensar tanto en la audiencia y en las posibilidades de rentabilizar la inversión que se relegue la investigación a un segundo o tercer plano. Pero no hay que confundir las estrategias de marketing con la relación –potencialmente fecunda– que puede establecerse entre la antropología y los medios de comunicación. Ángel Espina Barrio es particularmente rotundo a este respecto:

En última instancia uno de los aportes prácticos más interesantes de este apartado se concreta en la observación de la influencia que los saberes sobre las distintas sociedades humanas ejercen en favor de la situación de las culturas extrañas, minoritarias o marginales, cuando son difundidos tales conocimientos por los medios de comunicación en forma de películas documentales o de documentales televisivos. Es obvio que el saber antropológico, con el relativismo cultural que conlleva, fomenta una postura abierta y flexible en el tratamiento de otros pueblos, por muy extraños que nos parezcan [...] el cine ha sido y sigue siendo en todos los países latinoamericanos un elemento de extraordinaria importancia para plantear, denunciar o expresar problemas y situaciones sociales, étnicas y culturales (Espina Barrio, 1999: 34 y 39).

En otros niveles, también se han constatado algunas debilidades. Henley sugiere que: “*Visual anthropology programs appear to be highly vulnerable to vagaries of intellectual fashion and funding. This is partly because it is difficult to get the balance right between the intellectual and the technical in a way that ticks the right boxes in an academic environment*” (cit. en Flores, 2009: 97). Lo que induce otro tipo de limitaciones, como apunta Davey:

Although the field does now boast professional associations, academic journals and courses, etc., these are still comparatively small. The journals are not included in the Social Science Citation Index, and therefore may be regarded by some scholars as less prestigious than major

anthropological journals [...] The discipline of visual anthropology suffers from a lack of career opportunities, as there are very few academic and nonacademic positions (2010: 348-349).

Una vez más, la vitalidad que aparece por un lado, queda inmediatamente matizada por otro. Como en las dos caras de una moneda, ambas se constituyen en unidad, construyendo una oposición complementaria.

Todavía, en mi opinión, resta otro problema fundamental: la tendencia más o menos generalizada (sobre todo entre la audiencia no especialista) a autenticar a priori las situaciones presentadas en un texto audiovisual, en especial si adopta las convenciones genéricas del “documental”. Una forma de esta asignación (acrítica) de crédito consiste en privilegiar la “mirada disciplinaria” sobre los fenómenos en estudio. Se trata de la monumentalización –de acuerdo con Lagny⁸– de la presencia testifical del especialista que, como por ósmosis, parece atribuir veracidad a cuanto va a narrarse a continuación. A partir de ello, puede pensarse erróneamente en el audiovisual como un soporte particularmente adecuado tanto para recolectar datos como para poner a prueba determinadas hipótesis o ratificar ciertas corrientes de opinión. No es extraño, como mencionan Kilborn e Izod (1997), que este recurso testifical se convierta en una estrategia de mercado para determinados medios de producción y gestión de la comunicación de masas con el fin de atraer y fidelizar a la audiencia: una aproximación a la realidad desde la linterna disciplinar (en términos de Geertz).

En el terreno que nos concierne, Grimshaw (2001) recuerda que la antropología no mantiene una única visión sobre el mundo, sino que ofrece diversos modos de mirar. La visión, cualquiera de las múltiples que puedan adoptarse, opera sobre dos planos diferentes, aunque estrechamente interconectados: funciona *a)* como estrategia metodológica y técnica en la práctica etnográfica, y *b)* como metáfora del conocimiento y de las formas particulares de conocer el mundo (Grimshaw, 2001: 7). Cuando consideramos la Visión (en mayúscu-

las –y además, puede añadirse, una sola de entre las muchas visiones posibles que se erige como idónea–⁹ como la forma privilegiada de aproximarnos al saber y a la aprehensión del mundo, nos acercamos peligrosamente a la imagen del *panoptikon* que invocaba Foucault –a partir de la concepción de Jeremy Bentham–: un medio de verlo todo, controlarlo todo; nada escapa a la mirada del vigilante. Uno de los valores del *panoptikon* en cuanto metáfora radica en la raigambre que existe entre el rol de lo visual en nuestro entorno y la articulación de discursos de poder y control social (Emmison y Smith, 2000).¹⁰ Por esta razón, teoría e ideología no pueden ser unidades radicalmente independientes, aunque de vez en cuando puedan invocarse por separado con propósitos procedimentales.

Extendiendo la metáfora, el conocimiento panóptico es uno de los estereotipos más difíciles de combatir desde el interior de cualquier disciplina. Desde los trabajos de Popper, Toulmin, Feyerabend o Lakatos en el seno de la filosofía de la ciencia, parece evidente que “objetividad”, “totalidad”, “incontaminación” y “normalidad” son conceptos que están bien asentados en su uso social, pero son particularmente perniciosos cuando se asumen como condición inherente a los procesos de conocimiento. La contrastación audiovisual se limita en ocasiones a la ratificación de los supuestos apriorísticos que iluminan la investigación. Banks y Morphy (1997), MacDougall (1997), Ruby (2000), Rose (2001), entre otros, han insistido en la distancia imprescindible que debe mediar entre las expectativas y las condiciones de realización en los productos audiovisuales (sobre todo en los disciplinarios). De acuerdo con Espina Barrio (1999) y Ruby (2000), la investigación audiovisual es, ante todo, *investigación*, con todas las delimitaciones que San Román (1996) le señala y que no desvirtúan ni un ápice su relevancia epistemológica; antes al contrario: una estricta (y honesta) delimitación de las condiciones de investigación y del alcance de la misma revierte en una mayor confiabilidad hacia sus conclusiones (incluso aquellas que se convierten de nuevo en hipótesis para investigaciones futuras).

⁸ Refiere a la conversión de documento en monumento a la que aludía Foucault (1969): “Transformar el documento en monumento significa, en primer lugar, considerar que éste pierde toda transparencia y toda inocencia [...] el documento es tan institucional como el monumento erigido para gloria de un poder. El monumento tiene también una intencionalidad, consciente o inconsciente, que el trabajo histórico debe poner en evidencia. Para hacerlo, es preciso analizar el ‘tejido documental’ en sí mismo en lugar de hacerlo a partir de categorías preestablecidas [...] En efecto, Foucault ve el monumento como texto que ‘debe trabajarse desde el interior y elaborar’, se debe introducir en una ‘red’ y no debe tratarse como acontecimiento aislado” (Lagny, 1997 [1992]: 72).

⁹ Porque aunque visibilidad y realidad sean diferenciables (Pink, 2001), no hay visibilidad sin soporte ideológico, y las posiciones desde las que la audiencia accede a ella son múltiples y heterogéneas.

¹⁰ Y aún más allá: tal como entiendo su utilidad como símil, el *panoptikon* reclamaría atención sobre nuestros propios sesgos y distorsiones en torno a la investigación; aquellos que, aun sin pretenderlo, se inducen por nuestra idiosincrasia y formación particular, y cuyos efectos sobre los resultados de la investigación suelen ser nefastos.

Por todos estos motivos, es crucial para la credibilidad final que el texto disciplinar pueda ofrecer al investigador y a la audiencia ser explícito respecto a la metodología, la técnica y las estrategias de selección, transcripción y análisis de datos. Sólo en la medida en que estos procedimientos se especifiquen, la audiencia podrá juzgar el grado de fiabilidad del análisis operado por el investigador.

El potencial valor documental de la producción fílmica

I have chosen to write about film and anthropology rather than, like Dziga Vertov, make a film than illustrates my ideas. For the moment, theorizing about films appears to be best accomplished in writing, at least for me.

Jay Ruby

Contra lo que solemos pensar y lo que nos han inculcado, la fotografía miente: lo importante no es esa mentira sino a qué intenciones sirve.

Joan Fontcuberta

Otra posibilidad es que recurramos a los productos audiovisuales preexistentes en cuanto potenciales documentos para nuestros objetivos de investigación. Se trataría, en definitiva, de subrayar la utilidad del repertorio audiovisual. Para ello, conviene tener en cuenta la advertencia de Elizabeth Chaplin, que nos enfrenta al carácter representacional (crecientemente audiovisual) de nuestra forma de configurar y concebir el mundo: “*We represent our world Visually: through artefacts, still pictures, television, video, and via the typescript and layout of verbal text itself. Furthermore, visual representation is acknowledged to be increasingly influential in shaping our views of the world*” (1994: 1).

Cuando nos referimos al repertorio audiovisual, existe un sesgo bien asentado: el que defiende, para este propósito, la utilidad de la producción “documental”, en detrimento de la producción no documental, reservando únicamente para este “género” fílmico la cualidad de *documento*. Esta atribución apriorística de fiabilidad comporta la concesión de credibilidad en la información presentada sólo a un determinado tipo de textos audiovisuales: aquellos que comparten de-

terminadas convenciones formales usualmente atribuidas al género no ficticio (Kilborn e Izod, 1997). El riesgo, entonces, es conferir credibilidad sólo a la información que nos llega a través de dichas convenciones estilísticas.

Deberíamos, pues, plantearnos dos cuestiones centrales, entre muchas otras también importantes: ¿Qué confiere estatus de *documento* a un filme? –y hablo aquí de filme, en un sentido deliberadamente amplio–; y ¿cómo conseguir documentos *fiabiles*? En otras palabras, ¿bajo qué condiciones podemos confiar en lo que se nos dice y se nos presenta?

Se ha escrito mucho al respecto en lo que se refiere al “género” documental. En los últimos años he prestado atención preferente a la “ficción” puesto que permite (en cuanto narrativa empapada de ideología y asunciones culturalmente específicas), como sugieren Emmison y Smith (2000), proceder a desvelar ideologías y códigos culturales. Pero no sólo eso. También es factible entender de qué manera llegan a cristalizar estas ideologías –siempre encarnadas–, cómo los códigos culturales acaban derivando en anclajes de significado y correlatos objetivos, y por qué en determinados momentos emergen ciertas pautas de “normalidad”, por ejemplo, o se construyen nociones de tradición o esencialismo en algunos valores sociales, que en otros periodos se derrumban o arrinconan. De este modo, es tarea disciplinar analizar cuándo y por qué surgen determinadas representaciones, y de qué modo y por qué razones cambian, si es que lo hacen, a lo largo del tiempo. Es decir, permiten (y exigen) una intersección analítica entre texto y contexto fundamental para el análisis de cualquier tipo de representación cultural.

Esta conexión texto/contexto es fundamental tanto para la comprensión de un audiovisual como para su proceso de gestación. En ocasiones, el contexto parece ínsito al producto (“está en la imagen –y el audio–”), aunque no es más que un espejismo:

The reading of visual images then suggests that the message lies within the visual image and that analysis provides the opportunity for the image to speak. However, the sense that viewers make of images depends upon cultural assumptions, personal knowledge and the context in which the picture is presented. In order to gain an understanding of the internal narrative of the image, then, it is imperative to acknowledge the role of the image-maker (Mannay, 2010: 100).

En clase, suelo ilustrar este punto con un ejemplo. Hace años, escuchando un programa de humor por

la radio, contaron un chiste que me fascinó; no por lo que decía, sino por lo que omitía y el efecto que causaba. El chiste, del que circulan diversas versiones,¹¹ dice así: *Van en un coche tres hombres: un gitano, un negro y un "moro"; ¿quién conduce?... El policía.* Me encantó que, en aquel momento y en cada uno de los que lo he oído contar después, la audiencia riese o reaccionase airadamente; en definitiva: que lo entendiese. ¿Cómo es posible comprenderlo si el policía no figura en la relación inicial? ¿Por qué un policía y no un bombero, o un minero? Quizá porque sin el contexto en el que se ubica a estos tres exponentes del estereotipo donde se cuenta el chiste, no tendría sentido alguno. Pero en ese entorno, bajo esos parámetros ideológicos, se comprende precisamente así, no con otros profesionales. No, el contexto no está sólo en la imagen.

La realidad aparece, entonces, distorsionada –o al menos puede percibirse así–. De este modo, el texto audiovisual puede convertirse en un documento no sólo sobre la realidad que refleja, sino por la que refracta (Grau Rebollo, 2005) y sobre las estrategias adoptadas para plasmar esa distorsión. En este sentido, incluso los filmes comerciales, aquellos menos explícitamente constituidos en producción documental, pueden devenir documentos acerca de cómo se percibe cierta situación social o cómo se conceptualiza la alteridad en determinadas circunstancias.

En definitiva los textos audiovisuales, en sentido amplio como documentos para el análisis antropológico de ideologías y códigos culturales, pueden ser de gran ayuda para entender *por qué surgen determinadas representaciones en ciertos momentos, y de qué modo y por qué razones cambian, si es que lo hacen, a lo largo del tiempo.* El aprovechamiento estratégico de su potencial contribuye a forjar ciertas nociones de normalidad o cotidianidad, sancionando determinados modelos y patrones de conducta (Humm, 1997) en detrimento de otros, que no tienen fácil acceso a los mismos mecanismos de transmisión (Lull, 1988). Por ello, Annette Kuhn (1985 y 1994 [1982]) ha sostenido que el objetivo no es (únicamente) estudiar los filmes o las situaciones que presentan, sino los contextos en que éstas se recogen y la manera en que son presentadas, porque es el contexto el que las torna significativas. En concordancia con Barthes respecto a que los significados se construyen a través de procesos de atribución de sentido a las representaciones, Kuhn (1985: 6) afirma que éstos no residen en las imágenes, más bien circulan entre la representación, la audien-

cia y la formación social, subrayando la provisionalidad de estas representaciones y de los significados que las envuelven. Creo que puede entenderse mejor esta transitoriedad si la leemos en el sentido en que Rosen (2001) piensa la historiografía: como una red de interrelaciones particulares entre el modo de historiografía (textos escritos por historiadores) y los tipos de construcción de la historia (el objeto del texto, el pasado "real" que se trata de explicar) que se relacionan. Es tal vez en esta línea que podamos entender mejor la aplicabilidad de la antropología audiovisual: no sólo a través de la producción generada, sino también del análisis de la urdimbre que se teje entre ciertos contextos particulares, los medios, métodos y técnicas escogidos para la producción y las estrategias de (re)presentación seleccionadas.

Bibliografía

- ANDERSON, KEVIN TAYLOR
2003 "Toward an Anarchy of Imagery: Questioning the Categorization of Films as 'Ethnographic'", en *Journal of Film and Video*, vol. 55, núms. 2-3, pp. 73-87.
- ARDÉVOL, ELISENDA
1997 "Representación y cine etnográfico", en *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, núm. 10, pp. 125-167.
- BANKS, MARCUS
2000 "Visual Anthropology: Image, Object, and Interpretation", en J. Prosser (ed.), *Image-Based Research*, Falmer Press, Londres, pp. 9-23 [1998].
- BANKS, MARCUS Y HOWARD MORPHY (EDS.)
1997 *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, New Haven, 306 pp.
- BARBASH, ILISA Y LUCIEN TAYLOR
1996 "Reframing Ethnographic Film: A 'Conversation' with David MacDougall and Judith MacDougall", en *American Anthropologist*, New Series, vol. 98, núm. 2, pp. 371-387.
- 1997 *Cross-Cultural Filmmaking*, University of California Press, Berkeley, 555 pp.
- BIRD, ELISABETH
2003 *The Audience in Everyday Life. Living in a Media World*, Routledge, Londres, 256 pp.
- 2010 "Beyond Audience Response: New Practices in Everyday Life", en S. Allan (ed.), *The Routledge Companion to News and Journalism*, Routledge, Londres, pp. 417-427.
- BUXÓ, MARÍA JESÚS
1999 "...Que mil palabras", en M. J. Buxó y J. M. de Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, Proyecto A, Barcelona, pp. 1-22.
- CHAPLIN, ELIZABETH
1994 *Sociology and Visual Representation*, Routledge, Londres, 322 pp.

¹¹ Algunas incluso con apelativos más peyorativos.

- COOVER, RODERICK
2009 "On Verite to Virtual: Conversations on the Frontier of Film and Anthropology", en *Visual Studies*, vol. 24, núm. 3, pp. 235-249.
- DAVEY, GARETH
2010 "Visual Anthropology: Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats", en *Visual Anthropology*, vol. 23, núm. 4, pp. 344-352.
- EL GUINDI, FADWA
2004 *Visual Anthropology: Essential Method and Theory*, AltaMira Press, Walnut Creek, 272 pp.
2005 "Regreso al futuro de la antropología visual", en J. Agudo Torrico (coord.), *Culturas, poder y mercado. Actas del X Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español (FAAEE)*, Fundación El Monte, Sevilla, pp. 59-88.
- EMMISON, MICHAEL Y PHILIP SMITH
2000 *Researching the Visual. Image, Objects, Contexts and Interactions in Social and Cultural Inquiry*, Sage, Londres, 256 pp.
- ESPINA BARRIO, ÁNGEL
1999 "Cine y documentales antropológicos", en Á. Espina Barrio (dir.), *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica, II. Antropología visual*, Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León, Salamanca, pp. 33-45.
- FLORES, CARLOS Y.
2009 "Reflections of an Ethnographic Filmmaker-Maker: An Interview with Paul Henley, Director of the Granada Centre for Visual Anthropology, University of Manchester", en *American Anthropologist*, vol. 111, núm. 1, pp. 93-108.
- FOUCAULT, MICHEL
1969 *L'archéologie du savoir*, Gallimard, París, 275 pp.
- FRANCE, CLAUDINE DE
1989 *Cinéma et anthropologie*, Les éditions de la Maison des sciences de l'homme, París, 400 pp.
- FRANCIS, CAROLINE
2008 "Slashing the Complacent Eye Luis Buntildeuel and the Surrealist Documentary", en *Visual Anthropology*, vol. 21, núm. 1, pp. 72-87.
- FÜRSICH, ELFRIEDE
2002 "How Can Global Journalists Represent the 'Other'?", en *Journalism*, vol. 3, núm. 1, pp. 57-84.
- GINSBURG, FAYE
1994 "Culture/Media: A (Mild) Polemic", en *Anthropology Today*, vol. 10, núm. 2, pp. 5-15.
- GRAU REBOLLO, JORGE
2002 *Antropología audiovisual*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, 284 pp.
2005 "Antropología, cine y refracción. Los textos filmicos como documentos etnográficos", en *Gazeta de Antropología*, núm. 21, Universidad de Granada <<http://hdl.handle.net/10481/7177>>.
- GRIMSHAW, ANNA
2001 *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge, 222 pp.
2002 "Eyeing the Field: New Horizons for Visual Anthropology", en *Journal of Media Practice*, vol. 3, núm. 1, pp. 7-15.
- GRIMSHAW, ANNA Y AMANDA RAVETZ
2009 "Rethinking Observational Cinema", en *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 15, núm. 3, pp. 538-556.
- HENLEY, PAUL
1998 "Film-making and Ethnographic Research", en Jon Prosser (ed.) *Image-based Research*, Falmer Press, Londres, pp. 42-57.
- HOGAN, SUSAN Y SARAH PINK
2010 "Routes to Interiorities - Art Therapy and Knowing in Anthropology", en *Visual Anthropology*, vol. 23, núm. 2, pp. 158-174.
- HUMM, MAGGIE
1997 *Feminism and Film*, Edinburg University Press, Edimburgo, 246 pp.
- IM THURN, EVERARD F.
1893 "Anthropological Uses of the Camera", en *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 22, pp. 184-203.
- KILBORN, RICHARD Y JOHN IZOD
1997 *An Introduction to Television Documentary*, Manchester University Press, Manchester, 272 pp.
- KUHN, ANNETTE
1985 *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 146 pp.
1994 *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, Verso, Londres, 296 pp. [1982].
- KUHN, THOMAS
1974 "Second Thoughts on Paradigms", en F. Suppe (ed.), *The Structure of Scientific Theories*, University of Illinois Press, Urbana, pp. 459-482.
- LAGNY, MICHÈLE
1997 *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Bosch Comunicación, Barcelona, 308 pp. [1992].
- LISÓN ARCAL, CARMELO
1999 "Bases para la construcción de una antropología visual con Iberoamérica", en Á. Espina Barrio (dir.), *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica, II. Antropología visual*, Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León, Salamanca, pp. 19-26.
- LIVINGSTONE, SONIA
1998 "Relationship between Media and Audiences: Prospects for Audience Reception Studies", en T. Liebes y J. Curran (eds.), *Media, Ritual and Identity: Essays in Honor of Elihu Katz*, Routledge, Londres, pp. 237-255.
- LULL, JAMES (ED.)
1988 *World Families Watch Television*, Sage, Londres, 264 pp.
- MACDOUGALL, DAVID
1969-1970 "Prospects of the Ethnographic Film", en *Film Quarterly*, vol. 23, núm. 2, pp. 16-30.
1997 "The Visual in Anthropology", en Marcus Banks y Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, New Haven, pp. 276-295.
- MALINOWSKI, BRONISLAW
1975 "Confesiones de ignorancia y fracaso", en J. R. Llobera (comp.), *La antropología como ciencia*, Anagrama, Barcelona, pp. 129-139 [1939].
- MANNAY, DAWN
2010 "Making the Familiar Strange: Can Visual Research Methods Render the Familiar Setting more Perceptible?", en *Qualitative Research*, vol. 10, núm. 1, pp. 91-111.
- MASON, PAUL
2005 "Visual Data in Applied Qualitative Research: Lessons from Experience", en *Qualitative Research*, vol. 5, núm. 3, pp. 325-346.

- MEAD, MARGARET
2003 "Visual Anthropology in a Discipline of Words", en Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, La Haya, pp. 3-10 [1975].
- MORPHY, HOWARD
1994 "The Interpretation of Ritual: Reflections from Film on Anthropological Practice", en *Man*, vol. 29, núm. 1, pp. 117-146.
- PIAULT, MARC HENRY
2002 *Antropología y cine*, Cátedra, Madrid, 340 pp. [1ª ed. en francés: *Anthropologie et cinéma*, Nathan, París, 2000].
- PINK, SARAH
2001 *Doing Visual Ethnography*, Sage, Londres, 208 pp.
2004 *Home Truths: Changing Gender in the Sensory Home*, Berg, Oxford, 192 pp.
2006 *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*, Routledge, Londres, 192 pp.
- POOLE, DEBORAH
2005 "An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies", en *Annual Review of Anthropology*, vol. 34, núm. 1, pp. 159-179.
- ROSE, GILLIAN
2001 *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage, Londres, 304 pp.
- ROSEN, PHILIP
1993 "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts", en M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, Routledge, Nueva York, pp. 58-89.
2001 *Change Mummified. Cinema Historicity, Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 472 pp.
- ROUCH, JEAN
1975 "The Camera and Man", en Paul Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, La Haya, pp. 83-102. [Publicado anteriormente en *Studies of Visual Communication*, vol. 1, núm. 1, pp. 37-44.]
- RUBY, JAY
1975 "The Camera and Man", en Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, La Haya, pp. 83-102.
1996 "Visual Anthropology", en D. Levinson y M. Ember (eds.), *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, vol. 4, Henry Holt and Company, Nueva York, pp. 1345-1351.
2000 *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago, 354 pp.
- SAN ROMÁN, TERESA
1996 "De la intuición a la contrastación: el trabajo de campo en antropología y en la formación de los nuevos antropólogos", en A. González Echevarría (coord.), *VIII Simposio Epistemología y método*, VII Congreso de Antropología Social, Zaragoza, pp. 167-178.
- SARTORI, GIOVANNI
1998 *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Taurus, Buenos Aires, 159 pp.
- STOLLER, PAUL
1992 *The Cinematic Griot*, University of Chicago Press, Chicago, 266 pp.
- TREDELL, NICHOLAS (ED.)
2002 *Cinemas of the Mind. A Critical History of Film Theory*, Icon Books, Cambridge, 287 pp.
- WATERSON, ROXANA
2007 "Trajectories of Memory: Documentary Film and the Transmission of Testimony", en *History and Anthropology*, vol. 18, núm. 1, pp. 51-73.
- WORTH, SOL (ED.)
1981 *Studying Visual Communication*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 216 pp.
1995 "Hacia una semiótica del cine etnográfico", en E. Ardévol y L. Pérez-Tolón (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Diputación Provincial de Granada (Biblioteca de Etnología, 3), Granada, pp. 203-219 [1981].