

## **El video como instrumento de investigación social: la antropología visual como metodología**

### **Video as an instrument of social research: visual anthropology as methodology**

### **Vídeo como instrumento de pesquisa social: antropologia visual como metodologia**

**Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal**

**Universidad de Los Hemisferios (Ecuador)**

[ivanr@uhemisferios.edu.ec](mailto:ivanr@uhemisferios.edu.ec)

*Fecha de recepción: 1 de marzo de 2017*

*Fecha de recepción evaluador: 10 de marzo de 2017*

*Fecha de recepción corrección: 6 de junio de 2017*

### **Resumen**

El presente es un ensayo aproximativo a las técnicas audiovisuales aplicadas a la investigación cualitativa. Se trata de un marco comprensivo que discute la antropología visual como metodología de investigación social: como metodología alternativa, se plantea que los medios audiovisuales pueden servir, en la misma medida de los recursos que se emplean en la investigación convencional aplicada. El texto fue leído como parte de un curso sobre técnicas cualitativas en 1996 en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia). Desde entonces, el texto fue corriendo de mano en mano hasta que fue integrado en el repositorio de una maestría en Argentina y, desde allá, fue siendo apropiado en ciertas clases de antropología visual o estudios visuales. Puesto que el ensayo era una propuesta para emplear los recursos audiovisuales dentro de la investigación, además siguiendo el ejemplo de cineastas y videastas bolivianos de su momento, de cuyo trabajo emergió, en

efecto, este texto como referencial teórico, consideramos que su vigencia sigue siendo actual, por lo cual se le presenta en el formato presente.

**Palabras clave:** Antropología visual, Cine etnográfico, Cine antropológico, Investigación cualitativa, Video, Cine, Investigación-acción, Investigar con la gente.

### Abstract

The present is a theoretical essay on audiovisual techniques applied to qualitative research. It is a comprehensive framework that discusses visual anthropology as a social research methodology: as an alternative methodology, it is argued that audiovisual media can serve as the resources used in conventional applied research. The text was read as part of a course on qualitative techniques in 1996 in Santa Cruz de la Sierra (Bolivia). Since then, the text has been running hand to hand until it was integrated into the repository of a master's degree in Argentina and, from there, was appropriate in certain courses of visual anthropology or visual studies. Since the essay was a proposal to use audiovisual resources within the research, in addition following the example of Bolivian filmmakers and videographers of its time, from whose work, in fact, emerged this text as a theoretical reference, we consider that its validity remains current, which is why it is presented in the present format.

**Keywords:** Visual anthropology, Ethnographic cinema, Anthropological cinema, Qualitative research, Video, Cinema, Action research, Researching with people.

### Resumo

O presente é um ensaio teórico sobre técnicas audiovisuais aplicado à pesquisa qualitativa. É um enquadramento geral que discute a antropologia visual como metodologia de pesquisa social: como metodologia alternativa, argumenta-se que a mídia audiovisual pode servir como os recursos utilizados na pesquisa aplicada convencional. O texto foi lido como parte de um curso sobre técnicas qualitativas em 1996 em Santa Cruz de la Sierra (Bolívia). Desde então, o texto foi executado mão a mão até ser integrado no repositório de mestrado na Argentina e, a partir daí, era apropriado em certos cursos de antropologia visual ou estudos visuais. Uma vez que o ensaio foi uma proposta para usar os recursos audiovisuais dentro da pesquisa, além do exemplo dos cineastas e videographers bolivianos de seu tempo, de cujo trabalho, de fato, surgiu este texto como referência teórica, consideramos que a sua validade continua atual, e é por isso que é apresentado no formato atual.

**Palavras-chave:** Antropologia Visual, Cinema etnográfico, cinema antropológico, Pesquisa Qualitativa, vídeo, cinema, pesquisa-ação, Pesquisando com as pessoas.

## La antropología visual como metodología

La antropología utiliza las tecnologías audiovisuales dentro de su quehacer científico considerándolos como parte de los instrumentos de observación y de análisis de la realidad. De esta manera:

- Muestran las formas y relaciones de comunicación entre los hombres, a la vez que se transforman en sí mismos también en vehículos de comunicación;
- Transmiten representaciones y captan los signos sociales y culturales de forma muy precisa;
- Son nuevas tecnologías que abren un espectro de posibilidades de observación de realidades propias y diferentes;
- Sus productos son materiales de estudio en sí mismos de sociedades diversas.

La antropología visual, por lo tanto, liga los quehaceres de la comunicación y la antropología y permite ampliar el campo de la segunda.

Uno de los primeros precursores en la utilización del cine ligado a la etnografía, Félix-Louis Regnault anticipaba a principios del presente siglo, en un ensayo titulado “Le rôle du cinéma en ethnographie” las potencialidades del cine en el registro de comportamientos humanos: “preserva para siempre todas las conductas humanas que sirven a las necesidades de nuestros estudios” (cit. Brigard, 1991, p. 7). Mead posteriormente demostró que el audiovisual enfrentaba el concepto clásico de la obtención de datos etnográfica en base al texto escrito o diario de campo. Para su experiencia el cine le permitiría “la grabación de tipos de comportamientos no-verbales para los cuales no había ni vocabulario ni métodos conceptualizados de observación, y en el que la observación tuvo que preceder a la codificación” (cit. Brigard, p. 14).

Ambas aseveraciones desde ya implican (e implicaron en su tiempo) la redefinición de los roles de los científicos fundamentalmente en el caso de la observación y la descripción de situaciones y comportamientos sociales. Ahí radica una de las primeras definiciones que podemos sustraer sobre la antropología visual: se “entiende [a esta como] el uso directo por parte del investigador de las técnicas audiovisuales para documentar o interpretar la realidad, siguiendo una metodología antropológica-cultural” (Canevacci, 1990, p. 11).

De la dimensión metodológica de anotación y observación, hoy en día la antropología visual también se sustenta sobre otro componente: el que se refiere al análisis de las producciones simbólicas visuales de los individuos y las sociedades. Allá se entiende que ellas conducen al estudio de situaciones, relatos y discursos que finalmente sitúan los imaginarios sociales. Comprendemos que en tales producciones hay

formas o modos expresivos (acciones comunicativas) que transmiten los grupos sociales alternos cuando hay interacciones que son reproducidas o transformadas por las tecnologías comunicativas.

Esto nos lleva a entender que todo film es etnográfico porque denota patrones culturales (Brigard, 1991, p. 6), es decir, las estructuras, los tejidos sobre los cuales se dan las relaciones e interlocuciones sociales mientras que las producciones simbólicas audiovisuales van más allá, pues son antropológicas porque nos demuestran “todo lo que hacen los hombres” (Aristóteles, cit. Brenes, 1987, p. 154) y en ese entendido su manera de representarse.

Aspectos metodológico y codificador-decodificador, logran establecer a la antropología visual como una forma para denotar y explicar aspectos concretos de las sociedades: “la antropología visual, brazo de la etnografía descriptiva, reúne por medio de la imagen, las informaciones sobre los pueblos del presente y del pasado. Las formas de la imagen son múltiples y varían según las épocas, de acuerdo a las condiciones técnicas de cada período. Ellas no terminan de diversificarse desde el siglo XVI hasta nuestros días: desde la impresión tallando madera y sobre cobre y la litografía, desde el diseño a la acuarela y la pintura al óleo, desde la fotografía al film, al video, a la escritura automática de la computadora. De esta manera, las representaciones figurativas reflejan así, hasta cierto punto, el estilo y el gusto predominante en dichos tiempos. Ellas representan, entonces, una doble fuente de información: sobre el objeto representado, y sobre el creador de la imagen y su contexto histórico” (Bonte & Izard, 1991, p. 741).

El cineasta boliviano Eduardo López (en Rodrigo-Mendizábal, 1985) sugiere que la antropología visual excede su propia función instrumental y de análisis y se ubica como un sistema de expresión dentro de las emergencias sociales en su afán de reconstituir lo político: los realizadores y científicos que hacen antropología visual en definitiva están interpretando, manifestando y validando las dinámicas en las zonas de conflicto.

Y acá ingresa de manera explícita el método antropológico en general que se sustenta sobre tres categorías conceptuales:

- La observación o el trabajo de campo,
- La comprensión que a su vez implica la vivenciación y finalmente,
- La reflexión que en definitiva es un trabajo de comparación de procesos dados.

En todo este esquema prevalece la dimensión más bien cualitativa que cuestiona los niveles cuantitativos que se manejan en otros ámbitos de la investigación social. La antropología visual implica a su vez la atención a los métodos que utilizan los actores sociales en el orden de la construcción de su equilibrio en la realidad. Una inversión, en este sentido, lo establecen por ejemplo los propulsores de la escuela etnometodológica

para quienes son los grupos sociales que organizan sus propias maneras de entender sus propios procesos: “es el estudio de los etnométodos que utilizan cotidianamente los actores que les permiten vivir juntos, incluyendo sus conflictos, y que rigen las relaciones sociales que mantienen” (Coulon, 1988, p. 56). El cine/video etnográfico y antropológico vendría a ser un etnométodo que permite justificar ciertas maneras de representación dentro del orden social.

Fundamentándonos en lo anterior, se puede concluir que la antropología visual es una metodología que registra, describe, analiza las producciones simbólicas de los hombres, de las sociedades y que se materializan en objetos, los cuales traducen significaciones concretas en un tiempo determinado y que prevalecen por sobre la vida de las personas. No solo interesan los objetos de la cultura material, que pueden ser desde los utensilios cotidianos, la arquitectura, los objetos de arte y de uso religioso, sino también la imagen y el sentir del hombre mismo: “con la representación de las relaciones entre los hombres, la antropología visual abandona su dimensión exclusivamente material, para atender la esfera del simbolismo” (Bonte & Izard, 1991, p. 741). En este ámbito, las propias imágenes de películas y videos también se constituyen en objetos de representación y análisis, puesto que son objetos simbólicos y, por lo tanto, manifestaciones comunicativas.

## **La producción simbólica audiovisual**

El hecho de situarnos en el aspecto de las imágenes y sonidos nos remite a los entornos de las producciones sociales cotidianas, y de las representaciones logradas por medio de los audiovisuales.

Las producciones sociales cotidianas tienen como referente la realidad. Son todos los objetos o acciones que representan a dicha realidad y al hacerla conllevan modalidades de observación. El proceso pasa desde el acto de ver, de presenciar, de producir empleando mediaciones narrativas, es decir, una forma de contar, de representar, de aprovechar las posibilidades informativas de la realidad (Leach afirma que “la cultura comunica: la misma interconexión compleja de los acontecimientos culturales transmite información a quienes participan en estos” (1978, p. 2)). En este procedimiento hay una traducción en signos de las realidades-referentes para ser convertidos en productos expresivos y objetos de conocimiento como las películas y los videos.

Los ámbitos donde se operan y emergen estos aspectos comunicativos están determinados por las siguientes variables:

- El de la realidad de la vida cotidiana,
- La cultura y

- El de los actores sociales o interlocutores.

Los medios técnicos audiovisuales son parte del proceso de producción social y por lo tanto simbólica con el componente de que además en ellos se establece el principio informativo y de nueva significación. Así nos referiremos a:

- Las representaciones, y
- Los modos de lograr dichas representaciones.

La representación es una presentación en la ausencia de un objeto o de un sujeto. Lefèvre indica que es un “colocar ante mí (ante sí) algo que uno (yo) vuelve seguro. Por tanto, verdadero” (1983, p. 20). De esta manera, lo que se representa, no solo tiene el valor intrínseco de su significación (traduce algo de un objeto o de una idea) sino que la vuelve real y evidente. Toda representación, en este sentido, es una simulación y también una mediación: es una suplantación de lo real por los signos de lo real (Baudrillard, 1978, p. 7).

A nivel de las representaciones está claro que cuando se habla de una práctica filmica esta se remite a la experiencia cotidiana que realizan los sujetos sociales para articular sus modos de percibir la realidad, donde el dar sentido se objetiva en sistemas de signos concretos cuales son el lenguaje, los objetos y también los discursos sociales. Brenes retomando a Aristóteles lo resume en la expresión “lo que se [re]presenta en las películas es la vida humana” (1987, p. 155).

Como el acto que se opera con el lenguaje donde hay una fragmentación del continuo visual (Leach, 1978, p. 45), lo que se logra con los medios audiovisuales en la representación de la vida humana es también una fragmentación de las realidades y sus componentes comunicativos. Aquello nos lleva a la “escritura” del texto y a la conformación del universo del discurso, que a su vez es el producto expresivo social y también el producto interpretativo de las ciencias sociales.

La representación cine/videográfica contiene el signo que le confiere la imagen: este “no es sino la representación de una representación” (Lefèvre, 1983, p. 23; Foucault, 1988, p. 71). La imagen y el sonido patentizan esta doble situación volcándola en un solo signo. Estos como conjunto de signos exponen uno o varios significados y articulan representaciones materializándose en el film.

## **El film etnográfico y antropológico**

Hablamos de film etnográfico y antropológico como parte de una metodología y una estrategia discursiva del trabajo científico-social. Esto nos lleva a afirmar que lo que demarca la cuestión del concepto film etnográfico y antropológico no es tanto la forma narrativa sino el modo cómo sus materiales son realizados, tratados y compartidos. Duarte

de Carvalho indica al respecto que, “un film es el resultado de la proyección de las razones y de los intereses de aquellos que en él intervienen y participan” (1984, p. 87).

En cuanto al film etnográfico, todas las experiencias apuntan a establecer una utilización más bien de apoyo instrumental del cine y del video donde resalta:

- Una observación más rigurosa y científica de un hecho u objeto social;
- Un método de trabajo que permite la recolección de datos;
- Una relación entre observador y observado consciente y establecida. En algún caso se establece la diferencia de los dos niveles y el hecho de que se trata en todo caso, la interacción de dos niveles ajenos;
- Un registro (representación objetivo) no simulado de la cotidianidad. Así el tiempo de registro es el mismo que se vive.

Lo anterior nos antepone la idea de entender el audiovisual como un método de acumulación, lo cual nos introduce a una otra serie de consideraciones que pueden sintetizarse en tres cualidades:

- La descripción que deviene de la codificación analógica de la imagen;
- La información que implica además que hay más datos de los presupuestos dentro de un registro;
- Lo directo, pues la imagen como el sonido al recoger elementos del mismo momento en el que se interactúa (y más aun considerando ahora por la capacidad del video de poder reproducir con inmediatez lo grabado ante los mismos interlocutores), se constituye en una forma para leer y entender una realidad como texto.

Los factores antes descritos nos ayudan a plantear como definición que el film etnográfico como el género donde se da la investigación, el estudio, el análisis y la valoración de una realidad socio-cultural -propia o ajena- sin simulación alguna y que puede plantear a su vez una hipótesis o una conclusión.

Referente al film antropológico las prácticas apuntan a establecer parangones menos rigurosos en lo que respecta a un trabajo científico como tal. En este sentido:

- Hay un referente que es la práctica socio-cultural cotidiana de los hombres;
- Hay una propuesta de observación reveladora pero también una forma narrativa menos científica y más bien convencional en términos de las formas narrativas que circulan en la realidad de la vida cotidiana.

Esto nos lleva a definir algunos de sus componentes:

1. Es testimonial porque más allá de ser una representación de las actividades humanas en la construcción de lo cotidiano crea o ayuda a encontrar un ambiente de síntesis que facilita la lectura y la evaluación de los acontecimientos (Duarte de Carvalho, 1984, p. 14);
2. Es memoria: porque al ser el cine y el video, recursos de preservación de los signos de la realidad (Guarini, 1985, p. 149), la información puede ser catalogada, sistematizada para prevalecer organizada (documental y drama) en el tiempo. Los nuevos signos vienen a ser “originales” y sedimental algunos patrones culturales;
3. Es un producto comunicativo, la consideración de que el film es un reflejo de la realidad en que se produce marca una evidencia acerca del modo en que una sociedad determinada comunica manifiesta o inconscientemente los imaginarios sociales que le sirven para construir o sostener su realidad.

Con tales consideraciones, entendemos entonces al film antropológico al género que se refiere a la producción socio-cultural humana sobre la base de una visión que transparenta diversos aspectos a través de formas narrativas, testimoniando de esta manera la praxis del hombre dentro de la sociedad (por extensión todo el cine puede considerarse también antropológico).

## **Métodos y técnicas etnofilmicas: desde lo discursivo a lo documental**

El cine se sustenta sobre dos formatos narrativos como el drama y el documental (y como forma mixta el docudrama). Cuando nos referimos a las mismas señalamos como formas de organización de sentido a la vez de ser parte de estrategias discursivas que las sociedades productoras tienen para interactuar.

El documental y el drama tienen correlación con formas narrativas más comunes a la vivencia humana cotidiana cuales son, la memoria oral y el relato.

### **Desde la memoria oral hasta el relato**

La memoria nos conduce a la constancia de lo visto, observado, oído o vivenciado en el marco del recuerdo, pero también, si se lo objetiva, en la representación figurativa. Es comunitaria y colectiva cuando está en función de grupo y sociedad respectivamente. Ayuda a constituir la memoria oral que es fuente variada de datos dispersos y nos sistematizados los cuales son base de relatos y de los imaginarios sociales, cuya transmisión depende de que la sociedad organizada la pueda reproducir sucesivamente.

La memoria de los hechos en función de tiempo es la memoria histórica que es “el conjunto de experiencias, de prácticas y reflexiones sobre la realidad social que una determinada comunidad o un pueblo han ido construyendo en los diversos procesos económicos, sociales, políticos y culturales, etc.” (Ortega, s/f, p. 43). La memoria histórica y oral hacen la historia oral que es una metodología “de reconstrucción de la historia de las naciones oprimidas ... Tiene dos componentes: a) ser portador de una percepción de la sociedad y de una historia oficialmente negada y borrada; b) proporcionar ... fuente de legitimidad” (Ticona, s/f, p. 19). Mamani (1992, p. 26), aclara, sin embargo, que tal metodología, aunque está elaborada desde la orientación de la ciencia clásica, puede ser refuncionalizada en la perspectiva del uso científico para los grupos alternos: “la diferencia existente entre la historia oral como práctica india comunaria y la historia oral como una alternativa metodológica dentro de la disciplina historiográfica occidental, que desde hace algunos años está siendo aplicada por historiadores de distintas latitudes e ideologías, en calidad de instrumento”, es preciso considerarla.

Las sociedades alternas mantienen todos sus valores, imaginarios, historia, etc. contenidas en la memoria oral. Tal memoria podríamos llamarla también memoria visual: si partimos del hecho que “en el mundo andino [y en otras culturas], la memoria parece más bien codificada en otras instituciones: en prácticas y objetos, en actores y funciones sociales” (Sanchez Parga, 1989, p. 117), desarrollando así, una “memoria de las cosas” (1989, p. 120) y el hecho de que “nuestra comunicación es mayormente transmitida visualmente, sea a través de los ceremoniales, de los rituales donde volvemos a representar nuestras historias, de cómo llegamos a ser y porqué nos conducimos de la manera como somos... [para nosotros] las palabras y las oraciones están totalmente alejados” (Masayesva cit. Tobing Rony, 1994, p. 23); notaremos que tal memoria oral/visual se conforma en representaciones que van desde la escritura propia logográfica (Arce Helguero, 1994, p. 56) hasta la construcción de objetos de uso diario (tejidos, jarrones, adornos, etc.) que recogen aspectos concretos de los relatos cotidianos, los que constituyen la historia social de un pueblo (Namer, 1993, p. 114) el cual demarca el proyecto ético y político de sus componentes.

Desde los términos anteriores, el cine/video, es una representación de la memoria oral/visual. Benjamín lo entiende así: “si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, esa aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario. Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la memoria involuntaria; hacen posible fijar por medio del aparato y siempre que se quiera, un suceso en su imagen y en su sonido” (1972, p. 161). De ello se deduce que las imágenes fotográficas y cinematográficas (así como los registros orales grabados) nos conducen a la noción de memoria acumulada gráfica y

sonora de la vida de las sociedades donde las representaciones logradas, la simulación, el aura evoca la realidad referente.

Las informaciones o datos de la memoria conducen al relato: objetivar el recuerdo y legitimarlo socialmente.

La forma más eficiente de manifestación de la historia oral es el relato o testimonio oral y que se constituye en “crónica testimonial de los protagonistas (principales y secundarios) de hechos históricos” (Mamani, 1992, p. 21). Lleva al conocimiento siempre fragmentario de la realidad a la que se refiere y se completa cuando hay más de un punto de vista. En él hay una construcción dramática que comprende acciones y personajes dentro de un conflicto y que establecen un nuevo orden como ejemplo para la sociedad. También tiene una expresión estética que es conferida por la acción del propio narrador, su gestualidad, los ritmos dados, el entorno, etc. Se reproduce en una cadena de transmisión en donde no siempre se conservan los rasgos puros de su origen, lo que implica la existencia de referentes diversos y de lecturas acerca de la realidad que se narra. Es un discurso que contiene los imaginarios sociales que no son más que las representaciones de proyecciones personales o sociales que contemplan realizaciones, sueños, mitos y que se encuentran latentes en el inconsciente.

### **El método de la estructura discursiva**

El método nos remite al “modo en que es contada la historia ...la manera en que los acontecimientos y los datos de la historia se dan a conocer” (Chion, 1990, p. 78).

Antes de explicar las modalidades, definamos las partes concretas del método de acuerdo a lo expresado en el estudio sobre Dramaturgia de Renata Pallottini (1991) y que sintetiza los aportes de Aristóteles y los de Hegel sobre la poética dramática.

Inicialmente hay que señalar con Chion que el cine basa su estructura en la ley de progresión continua: esta “es aquella que quiere que la tensión dramática sea concebida para ir creciendo hasta el fin, hasta el ‘clímax’, luego que los acontecimientos más impresionantes y sobre todo las emociones más fuertes, estén previstos para el final de la película, al término de una subida” (1990, p. 143). Tal ley nos antepone varios elementos imprescindibles para situar la estructura dramático-discursiva de un film, al cual para el análisis lo consideraremos como un texto o un relato. Tales elementos son: tensión dramática, clímax, acontecimientos, emociones y cierre o final.

Al explicar las leyes de la dialéctica y las de la dramaturgia, Pallottini, por su parte expresa que existen cuatro leyes (1991, p. 51 y sigs.) que hacen a toda obra:

1. Ley del conflicto: donde se entiende que el conflicto es el eje o el esqueleto de la obra y a partir del cual se dan otros conflictos;

2. Ley de la variación cuantitativa: donde cada conflicto en crecimiento constituye una secuencia (en términos de teatro una escena o unidad dramática, en términos de cine, un conjunto de acciones que se desarrollan en varios lugares y saltando momentos inútiles y que tiene una idea común (cf. Metz, cit. Chion, 1990, p. 147)). Allá se dan las fuerzas de oposición;
3. Ley de la variación cualitativa: donde sucede algo diferente que no son las acciones anteriores, pero las abarcan y que constituye en sí la acción dramática;
4. Ley de la interdependencia: donde todo lo que está puesto sirve para explicar y perfeccionar la acción principal.

Al analizar los enunciados anteriores y al aplicarlo al audiovisual, encontramos que este es básicamente el desarrollo de un conflicto del cual se parte. Este supone el desarrollo de acciones que son hechas a voluntad por uno o varios personajes con intenciones concretas las cuales se tratan de cumplir. Todas ellas desencadenan una tensión dramática que hace emerger intereses y pasiones que se oponen a la meta principal y a las cuales se deben enfrentar. En esa situación emerge el clímax que es el punto donde hay un cambio radical que es producto de la crisis vivida y que conduce a la solución del hecho. Está claro que, en este esquema, lo que se muestra como elementos vitales que mueve a la acción del personaje, conforma la emoción, fundamento para que toda obra finalmente logre la identificación con el interlocutor.

El método, entonces supone la identificación y delimitación de cada uno de estos componentes y que pueden resumirse en actos:

- Planteamiento de conflicto, a la que antecede una exposición donde se da a conocer los elementos primordiales del hecho, de los personajes, y de lo que se necesita inicialmente dar al interlocutor para que se interese. Una vez dados estos vienen un gancho o acontecimiento sorprendente que es la base del conflicto;
- Un desarrollo que lleve a un enfrentamiento, donde las acciones llevan a un cambio brusco de la situación, y
- Una conclusión, donde se va dando respuesta a cada uno de los conflictos planteados y particularmente al principal.

## **Las modalidades narrativas**

En su aplicación, el método se conforma en tres modalidades narrativas: el documental, el drama y el docudrama.

El documental se puede definir como “la exposición de un tema ...que pide, que exige, una interpretación. Los méritos del filme dependen del tratamiento, porque el tema no tiene por sí solo elementos de diversión” (Reisz, 1985, p. 139-140).

Puesto que nos interesa analizar la cuestión de cómo tanto memoria como relato se constituyen en elementos de discurso filmico con Reisz diremos que lo que se toma de la realidad son temas que son desarrollados. Todo registro de historia oral se resuelve en el documental puesto que este al desarrollar el tema, lo testimonia y lo interpreta.

La interpretación que es una tomar una postura, lleva a organizar, a dar forma a los diversos signos visuales que se presentan para que tengan una significación unitaria y discursiva. A diferencia del simple registro, el documental es una configuración de sentido, y, en la medida que proponían los documentalistas latinoamericanos, cuya influencia sigue siendo vigente hoy en día, es un medio que denuncia, que cuestiona y también plantea una tesis que abre paso a una investigación.

En el documental puro, remarca Reisz, “los actores no cuentan como vehículo expresivo” (1985, p. 140). puesto que son los hechos, la misma realidad la que dará todo ese impacto expresivo siempre y cuando exista un adecuado empleo de los recursos narrativos con que se cuenten. Paul Rotha, explica en este sentido, que la función de la cámara es determinante: “hasta que llega la hora de empezar a montar, no acaba de comprenderse la importancia de que la cámara cumpla una función de análisis y la necesidad de una cuidadosa observación preliminar. Porque si el tema no ha sido comprendido ‘desde dentro’ será difícil infundirle vida” (cit. Reisz, 1985, p. 141). Mientras que la forma en el testimonio y en el relato está dado en la diversidad de aspectos que le ayudan a denotar más expresivamente un mensaje (gestos, entonación, ritmo, etc.), la forma en el documental está en el modo en que la cámara recoja o se acerque a un hecho. Esta diferencia es vital entenderla a la hora de realizar y analizar los filmes antropológico-etnográficos puesto que, desde un lado, aunque se considera como un instrumento anotador, y desde el otro, puede ayudar a elaborar tesis propias acerca de la cultura y la sociedad, denota aspectos concretos que la imagen capta y significa a otros por la misma mirada que en ella está implícita.

Técnicamente el documental se construye en dos principios: la ubicación geográfica y la continuidad de la acción que se muestra (Sánchez, 1976, p. 59). Bajo esta consideración, según Reisz (1985, p. 141 y sigs.) el documental contiene variaciones cuales son:

- El reportaje que “es un documental sobre hechos concretos, presentados de manera natural y sin entrar en explicaciones sobre sus causas o consecuencias” (ibídem). Este formato es más comúnmente desarrollado en la televisión, pero también existen y con profusión muestras de películas y videos. El testimonio

de una o varias personas prevalece para explicar y desarrollar el tema que se presenta;

- El documental creativo que es básicamente una interpretación imaginativa de un hecho real donde se preserva sobre todo la espontaneidad. En este tipo de trabajo además prevalece la intención artística del realizador: todo tiene un control de calidad;
- El documental de ideas que tiene que ver con la elaboración de materiales audiovisuales mediante el uso creativo y acertado de otros materiales para desarrollar un tema. Reisz asume que este tipo de filmes parte de la tesis de Sergei Eisenstein quien, al plantear el “montaje intelectual”, unía diferentes imágenes sin conexión física alguna para indicar algo. Por ejemplo, muchas las cuestiones que desarrolla el citado MacDougall respecto a los tipos de signos de la memoria audiovisual, también caben en esta denominación. El uso de un comentario en off es evidente y la solución práctica para llegar a conclusiones asimilables.

A diferencia del documental, el drama es uno de los formatos narrativos que se emparenta más con el relato por tener ambos casi el mismo principio: el representar una historia. Por ejemplo, “la forma [dramática] para el aymaro-quechua [como para otras culturas], es el elemento expresivo -real o maravilloso- de sus creencias, sentimientos y emociones, que son la esencia de su contenido” (Cáceres, 1993, p. 2).

El drama según Pallottini (1991, p. 53) es “una construcción inicialmente literaria en la que la acción y conflicto se presentan como elementos indispensables. La acción dramática en cuanto a movimiento interior cargado de subjetividad, en cuanto a tensión, a impulso dentro de una pieza, como resultado de una misma y constante voluntad creciente, sería el hilo conductor de la obra dramática”. En este tipo de producto comunicativo hay lo narrativo que se da por el tejido de situaciones, donde hay hechos operados por personajes que desarrollan hábitos en determinado tiempo. En el drama el conflicto humano se basa en la polaridad del tener y no tener lo que lleva al desarrollo de estrategias o hábitos. Su variante es la ficción. Brenes (1987, p. 204) sitúa la diferencia en tal temporalidad: “en el mundo real [que corresponde al drama] la adquisición de los hábitos tiene su fundamento en la libertad del hombre que actúa, mientras que una característica esencial de un mundo de ficción es precisamente que los personajes ‘carecen’ de libertad y están, por definición, determinados a hacer lo que su autor les ordene”.

En el campo de la antropología visual está claro que los dramas sirven para dos fines: a) ser la representación de las sociedades lo cual lleva a que el film sea objeto de análisis y b) para la representación societal donde hay participación comunitaria e

interlocución la cual activa referentes y relaciones de trabajo importantes. En este último ámbito, los relatos orales también tienen una transformación con el sentido dramático. Como dice Aguinaldo Silva, se opera un reordenamiento en función del mundo (Aguinaldo Silva, cit. Comparato, 1986, p. 200) que se quiere plantear para tornarla soportable y de acuerdo a las convicciones personales o grupales que existan detrás de dicha reconstrucción.

En cuanto al docudrama se puede decir que es una forma narrativa híbrida que parte de los límites abiertos por el drama y el documental. Reisz señala que la distinción entre relatar una historia y desarrollar un tema no siempre es ajustable a la misma práctica y propuesta de quienes han logrado desarrollar la expresión de la forma cinematográfica: “es cierto que muchos documentales tienen argumento, y que muchos filmes de ficción acusan marcadas influencias documentalistas. Lo que hay que ver es la intención última de la película, más que la materia temática en sí misma. Así “Nanook of the North” (Robert Flaherty, 1921) se puede considerar documental, porque su argumento no es más que una dramatización de la vida de los esquimales. Y, por otra parte, una película como “Scott of the Antarctic” (Charles Friend, 1948) es absolutamente ficción, porque relata las aventuras de varios personajes en la Antártida y no es un ensayo sobre las exploraciones antárticas” (1985, p. 139-140).

Dicho esto, el docudrama parte de una historia verdaderamente ocurrida en la vida real (Whittaker, 1989, p. 373). Hay intérpretes profesionales y testimonios de personas reales. Hay reconstrucción de hechos, etc. Esta definición evidentemente no es satisfactoria y abre a una serie de nuevas ambigüedades (quién actúa y con qué propósito; qué se dramatiza; si verdaderamente hay reconstrucción o simulación de hechos, etc.). De esta manera, por convención, diremos que es una reconstrucción de hechos alternado con testimonios que tratan de demostrar, explicar y desarrollar un tema que se ha dado en la vida real.

### **Técnicas de articulación**

La recolección y traducción de relatos de la memoria oral, desde la perspectiva científica antropológica, en la medida que considera a la historia oral como un método de reconstrucción del pasado histórico, se basa en técnicas concretas que se pueden resumir en:

1. La “historia de vida” o “relato de vida” que “es -según Dollard- un intento deliberado de definir el crecimiento de una persona dentro de un medio cultural y darle un sentido teórico” (1986, p. 80). Hay un solo testificante principal por cuyo medio se cuenta ya sea su vida o ya sea su participación particular en un hecho. La obtención de datos, de otras fuentes secundarias (tanto objetos, como

personas, etc.) Ayudan a completar el cuadro biográfico del actor social. Acá hay un interés objetivo.

2. El testimonio oral o “historia local” que está constituido por el conjunto de relatos de diversos protagonistas o reproductores secundarios y que reconstruyen acontecimientos que interesan y son patrimonio de la sociedad que las genera. El acto de recuperación es participativo y compromete la toma de posiciones de cada uno de los participantes. La existencia y confrontación de varias memorias tratan de construir una versión acerca de un hecho colectivo. De esta manera, las participaciones no solo van desde los testimoniantes sino también hasta los depositarios de dicha memoria. El interés es más bien histórico puesto que se basa sobre experiencias comunitarias.

En cualquiera de los dos casos, el recurso de obtención de datos es la entrevista que es un tipo de registro de las versiones, el cual es realizado por medio de anotaciones, filmaciones o grabaciones audio-visuales. Por otro lado, en ambas técnicas, el acto de registrar lleva a la recolección que es “una selección empírica de testimonios sin ninguna trascendencia y sin ninguna importancia, sino se les da ...la interpretación del material que se recoge para darle sustancia” (Molano, 1992, p. 2).

La entrevista en términos puramente formales puede verse como un acto de distanciamiento puesto que hay intenciones manifiestas por parte del entrevistador para obtener informaciones determinadas. Frente a ello, Mamani postula como un componente básico de la metodología científica, la interlocución que define “una actitud ética y recíproca que lleva consigo profundo respeto y compromiso humano con la gente que participa en el trabajo” (1992, p. 28). Allí se da el campo de la narratividad que es el lugar de interacciones donde se comparten y complementan las informaciones. Tal espacio “es el de la relación cotidiana, el de la conversación... Cuando uno solo se expresa, la riqueza se va perdiendo... Por lo tanto, la narración incluye la escucha, la profundización en la expresión del otro, el crecimiento discursivo”, además de la belleza discursiva (Prieto Castillo, 1992, p. 88-89) que es prácticamente su estética manifiesta.

Lo anterior, en función de los medios audiovisuales demarca técnicas específicas: En su sentido técnico y aplicado a la obtención de datos y anotación y de construcción narrativa:

1. El guion: como técnica fundamental de puesta en texto de todo proceso de producción, diremos que este aglutina lo narrativo, lo discursivo y las intencionalidades que hay en todo acto de rememoración social. Sidney Field define como al guion como “una progresión lineal de acontecimientos relacionados los unos con los otros, que desembocan en una resolución dramática” (cit. Chion, 1990, p. 82).

2. El registro del hecho: los hechos y los testimonios tal cual son representados en la realidad sirven para conformar discursos que llevan a la documentación. Se respetan las formas de presentarse de los personajes, además que se transcribe casi en forma literal el texto que comparten. Vale acá la espontaneidad, el tiempo y el ritmo que son empleados. De esta manera, son acercamientos al hecho con mediación tecnológica;
3. La reconstrucción dramática: los hechos y los testimonios son representados por sus propios actores luego que estos han asumido su participación en la elaboración de un discurso. Se reconstruye así momentos, eventos o testimonios que probablemente han sido acordados con anterioridad, respetando en lo posible las formas originales que marcaron el suceso de tales hechos y testimonios. En este sentido, la espontaneidad deviene de una participación colectiva o grupal, los tiempos pueden ser alterados, así como la espacialidad. Una reconstrucción implica necesariamente el estudiar o conocer con anterioridad la forma y la memoria que ha quedado del hecho que se representa.

Por intermedio de estas técnicas, la traducción del relato, pasa por una reedición de la historia con las convenciones tanto de código que utiliza el cine/video como las mismas que probablemente permiten la construcción de una historia visual o guion. Esto implica que en el cine/video etnográfico y antropológico no hay una estética globalmente admitida sino una estética del relato de acuerdo al uso y convención de las culturas que la generan y que se reproduce tanto para las realizaciones como para los usos comunes de tales productos audiovisuales.

## **De las metodologías de investigación**

La labor científica etnográfico-antropológica se basa fundamentalmente en los estudios de campo y los estudios comparativos.

Los estudios de campo comprenden las actividades realizadas por el cientista para obtener datos que se precisen para el análisis. En esta medida, hay métodos de observación que son aquellos que se desarrollan dentro de los estudios de campo. La etnología señala como métodos (Mauss, 1971, p. 22 y sigs.):

- El morfológico y cartográfico: mapas, censos de población, etc.;
- El fotográfico que incluye el cine: “la grabación de sonido, la grabación de películas sonoras, nos permiten comprobar la entrada del mundo moral en el mundo material puro” (1971, p. 26);
- El fonográfico: sonidos vocales y musicales;
- El filológico: anotación y grabación de textos;

- El sociológico: la historia social y la biografía.
- Como técnicas están, entre otras:
- El diario de campo;
- La entrevista;
- El cuestionario, etc.

Los estudios comparativos tienen que ver con organizar y comparar los datos ubicándolos además en contextos teóricos desde los cuales el cientista también se ubica.

El cine/video en el marco de su utilización más estricta dentro de las ciencias antropológicas se conecta, en parte a desarrollar dichos métodos, pero también a exponer cuestiones referentes a la investigación. Bajo esa premisa, se puede considerar al film:

- Para la anotación, donde puede haber o no una exposición de motivos (tema). En este sentido, la utilización instrumental del cine/video es fundamental y tiene el carácter de ser también un medio de observación directa. Macdougall (1978, p. 406 y sigs.) Indica que partiendo del hecho que toda anotación es un registro (“metraje”/”footage”) el cual es “la materia prima que sale de la cámara, y no hay esperanzas de unirla o montarla”, se pueden considerar:
  - “Research footage” (metraje de investigación): son las grabaciones/filmaciones realizadas como registro documental de momentos o acciones señaladas o definidas para hacer análisis posteriores. Permiten el estudio y la medición de comportamientos que no han sido posibles de seguir mediante la observación directa. Por intermedio de sus imágenes se pueden analizar tanto los patrones de comportamiento como las acciones comunicativas de quienes se filma, como la proxémica, la coreométrica, los estudios de la expresión facial. Gracias a que pueden ser tratados de diversa manera, este material puede analizarse por el recurso del rastreo de cuadro a cuadro. En definitiva, ofrece cantidad de información para el análisis comparativo;
  - “Record footage” (metraje de registro): se dice de los registros que están diseñados para ser descriptivos en situaciones y comportamientos; así, “una película de registro no es la cosa que se registra, sino como resultado de una directa impresión fotoquímica, comparte de su realidad en un sentido que las descripciones escritas no pueden” (macdougall, 1978, p. 408-409). Para plantearlo de otra manera, son aquellos registros que se hacen considerando sus componentes técnicos o aquellos que, por condiciones climáticas o de tiempo han degenerado o mejorado sus

componentes técnicos. Los registros ayudan a estructurar filmes con contenido elaborado y bancos de imágenes que también pueden ser utilizados para otros fines. El tema del registro implica necesariamente un análisis pormenorizado puesto que de fondo también está la utilización de los códigos audiovisuales y también las cuestiones éticas que prevalecen. Macdougall dice además que “si el film etnográfico está llegando a ser nada más que una forma de la toma de notas antropológica, con su intento se logra que este sea un medio de ideas” (1991, p. 37). Y las ideas son, en otro sentido, propuestas conceptuales o interpretaciones que se realizan.

- Para desarrollo de investigación donde se asume un papel implícito dentro del trabajo del investigador. Se entiende que el cine/video es asumido como parte del proceso de investigación, es decir, como mediadora de las confrontaciones discursivas que se dan en la sociedad, como lectora de los signos comunicativos cotidianos (Rodrigo-Mendizábal, 1992, p. 18); el producto investigativo-comunicacional se transforma en un actor dinámico del proceso de la investigación social:
  - Metodología “observacional” (observational cinema): el principio básico es el de lograr, mediante la posición y mirada de la cámara, que el espectador se transforme en última instancia en observador de un hecho o comportamiento social. Así, “filmar las cosas que pudieron ocurrir como si uno no hubiera estado allá” (Macdougall, 1991, p. 36) compromete fundamentalmente el hecho de que la realidad que se registra no es alterada ni intervenida y se muestra tal cual es mientras que el investigador toma distancia del hecho.
    - Comprende: a) una actitud de observación del investigador mediante la cámara; b) la realidad es observada y filmada con la característica de la naturalidad, espontaneidad, frescura y autenticidad; c) una cámara que no se hace notar en lo más mínimo y que se convierte en parte del desarrollo de las actividades de la realidad de la vida cotidiana; d) el investigador u observador no interviene en ningún momento en la realidad y deja que esta siga su curso; e) convivencia previa y prolongada con quienes serán objeto del ensayo pero no participación en ninguno de sus actos; f) el investigador también es cineasta o en su caso coordina acciones con quien deberá realizar la labor de la filmación.
    - El producto final es una representación casi fiel del hecho o actitud desarrollada en la realidad. Young (1991, p. 24) indica, asimismo que en este tipo de trabajo hay una intención por captar la intimidad

del hecho: “si se distingue entre usar la cámara como un instrumento agrimensor (de evaluación) y como un método de examen en detalle de la conducta del hombre y de las relaciones humanas, no se puede, en último caso, darse la vuelta y tomar vistas distantes de la conducta humana -debe estar cerca de él y seguirle íntimamente”. Este tipo de cine puede también llevar a una forma de descripción y demostración de hechos, si ese es el objetivo previo de la investigación.

- Metodología participativa: “acá el realizador reconoce su ingreso dentro del mundo de los interlocutores y todavía les pide que dejen huella directamente en el film de su propia cultura” (Macdougall, 1991, p. 38).
  - Comprende: a) convivir por tiempo prolongado, con la comunidad; b) interlocución constante que puede llevar también a la colaboración mutua no solo en la investigación sino también en otros niveles de la vida cotidiana; c) cámara que se hace parte de la vida cotidiana; d) participación de la comunidad en el diseño de la investigación; e) reconstrucción de hechos por parte de los actores sociales; f) seguimiento pormenorizado de las actividades, así el realizador también conversa y entrevista; g) devolución de las imágenes y por lo tanto de la investigación a la comunidad. Mientras dure la interacción, probablemente los objetivos previos de la investigación se modifiquen puesto que en este modo emergen nuevos elementos. El producto comunicativo muchas veces se plantea como una nueva forma investigativa, por esa razón.
  - Las aplicaciones que se dan son diversas y cada experiencia también tiene variantes. Por ejemplo, el cineasta-etnólogo argentino Jorge Prelorán (Taquini, 1987, p. 38) apunta como aspectos metodológicos: a) grabar previamente aspectos y conversaciones con los actores social con quienes luego se filmará con el propósito de extraer pautas y diseñar con ellas un libreto previo; b) registro de imágenes en la comunidad haciendo que ella sea parte de la vida cotidiana; c) reconstrucción de hechos de la realidad a pedido de quien dirige la investigación; d) recrear la realidad, darle forma mediante la edición o montaje. Anota además que “mediante el registro, la recreación en el rodaje o en el montaje lo que se busca es la cualidad dramática, las tensiones, la acción de las historias de vida que se filma” (Prelorán, 1987, p. 25).

- Para desarrollo de autorepresentaciones: ligadas con un cierto tipo de animación el cual es un proceso que implica ir desde el hecho científico, pasando por el hecho de ser portavoz hasta lograr que las propias comunidades se autonomicen de toda intervención de los mediadores sociales. Turner lo describe de esta manera, refiriéndose a una experiencia en Brasil: “a lo largo de [un] período los Kayapo fueron visitados por numerosos antropólogos, periodistas y otros extraños, quienes les introdujeron a la fotografía, al film, a las grabadoras de audio, a la radio, y finalmente a las video-cámaras. Al mismo tiempo, estos visitantes hicieron a los Kayapo conscientes del mundo exterior, y valoraron su cultura la cual estaba más inclinada a defender sus derechos políticos y de territorio, más allá del círculo limitado de la frontera local de la sociedad brasileña y de los funcionarios del gobierno nacional. Los Kayapo también aprendieron a cómo los medios audio-visuales llegarían a ser los mayores canales de comunicación hacia ese mundo externo” (1990, p. 9). Considerando estos antecedentes, dentro de esta categoría tenemos los métodos:
- Cine como texto (“film as text”): el comparar al film logrado con un texto conduce a la cuestión de plantear que toda sociedad es productora de textos cotidianos, es decir, que la realidad misma se plantea como materia prima para elaborar textos significantes. Clifford Geertz ya había precisado con anterioridad la noción de que la cultura de los pueblos eran un “conjunto de textos, que forman conjunto ellos mismos”, los cuales se abren a una interpretación para quienes, con intención científica puedan leerlos (cit. Rossi & O’higgins, 1981, p. 135). La posibilidad de “leer” la realidad ha permitido el florecimiento de una corriente sobre todo semiológica logrando anteponer el hecho de que, bajo dicha mirada, muchos signos y codificaciones que cotidianamente se realizan puedan descubrir la cantidad de percepciones que logran construir las.
  - Corresponde a esta experiencia, la “etnografía filmica”: Jay Ruby considera que los antropólogos no miran la etnografía con un sentido visual de la misma manera como miran al texto escrito puesto que aún no se han involucrado al proceso expresivo de las sociedades que es básicamente un proceso extra-gramatical (cit. Macdougall, 1978, p. 421). Así, se justifica una metodología que no solo se lleve una medida de observación sino también que logre que los mismos actores sociales empiecen ellos mismos a observarse y construir sus propias categorías de observación.
  - El denominado “film as text” compromete la participación del sujeto, del realizador-cientista y también de la audiencia. Utiliza fundamentalmente como medio de interacción el propio cine/video: es una experiencia de observación donde intervienen los medios audiovisuales como

instrumentos directos para lograr la representación. Aunque la propuesta exige un control por parte de los investigadores, no exime el hecho de que sea un primer paso que lleve a la autorepresentación de las sociedades con el desarrollo de tendencias de apropiación de las tecnologías.

- La experiencia de Chagnon-Asch lograda en Venezuela con los Yanomamö es un ejemplo de esta metodología. Macdougall describe así el producto comunicativo final que es el film “The Ax Fight” (1967): “primero vemos el rollo del registro filmico hecho durante la pelea. Esto es seguido sobre fondo negro, del sonido grabado luego que la película se acabó, incluyendo la conversación de Asch y Chagnon acerca de lo que ha pasado -sobre el cual no solamente tienen dudas, sino que anteponen conclusiones que luego deberán ser revisadas. En dos segmentos adicionales, las interpretaciones de la pelea son dadas a través de la manipulación de los registros originales y el uso de comentario sobre el diagrama de parentesco. El film cierra con una representación de la pelea editada convencionalmente en el que el material algunas veces es traspuesto para mantener la continuidad. Aunque el film nos muestra una parte de la información que hasta ese momento fue recogida, subraya dramáticamente la precariedad de la comprensión antropológica durante el trabajo de campo” (1978, p. 424).
- El cine como texto comprende: a) utilización del cine/video para que los actores sociales filmen sus propios comportamientos y percepciones; b) guía en el trabajo de los propios científicos; c) desarrollo de una metodología investigativa; d) convivencia e interlocución necesaria. E) organización por partes de los materiales obtenidos, es decir, mostrar tal cual se desarrolló la experiencia, los comentarios que se suscitaron, editar el material como medida preinterpretativa, editar el material como producto acabado; f) comparación de actitudes en gabinete y en lugar de observación.
- Documentación y comunicación “pro-filmica”: por este término se entiende que todo acto de filmación o grabación desencadena por sí mismo diversas situaciones. Los datos que se logran ayudan a construir filmes y procesos comunicativos posteriores (aunque desde la perspectiva de los antropólogos la pro-filmica promueva la realización de filmes científicos porque la observación se hace en forma diferida e instrumentalizada).
  - Las experiencias de animación son también experiencias pro-filmicas las cuales permiten que las mismas comunidades se apropien de las tecnologías audiovisuales y desarrollen con estas experiencias de

comunicación. Estas contienen así, el desarrollo de lenguajes más comunes al contexto que las realizan y sobre todo la conciencia del valor que tienen los medios técnicos para hacer de ellos instrumentos socio-políticos. El video por ejemplo se plantea como protagonista tecnológico puesto, a diferencia del cine, que se caracteriza por su versatilidad, facilidad de movimiento y bajo costo, logra que la experiencia de la documentación y la comunicación intrasocietal sea efectiva, más aún considerando que las sociedades indígenas no cuentan con un desarrollo infraestructural similar al de las sociedades contiguas complejizadas. La documentación y la comunicación, en este contexto adquieren una función política (registro de acontecimientos como de actos ceremoniales, con el fin de llevar una memoria visual de los acontecimientos cotidianos; mecanismo de presión política; y finalmente como instrumento de organización).

- Respecto de lo dicho, hay que afirmar que la independencia en la búsqueda y afirmación de lenguajes filmicos propios hace que estas experiencias demuestren un modo de entender diferente de la utilización del código audiovisual: allí se dan los debates como la renuencia a utilizar, por ejemplo, planos cortos, por considerarlos formas de fragmentar el alma humana hasta la ubicación determinante de ciertos aspectos que hacen de la cotidianidad que para algunas sociedades es significativa, pone de relieve las formas de ubicación de los objetos y su significación en el mundo cultural de cada grupo social. María augusta calle, referente de su percepción de trabajo con las comunidades quichuas de Chimborazo-Ecuador indica como características de este modo de objetivación de la realidad: a) que la gente le interesa salir en cámara porque consideran que las imágenes son propiedad suya; b) que se da forma a las imágenes y los productos comunicativos, porque en definitiva ello permite expresar su mundo y su cosmovisión y, c) que, hay percepción del sonido, es decir, no interesan tanto las palabras, sino los sonidos que se utilizan en el film y que identifican momentos y lugares propios y cotidianos (y esto es ya una crítica a la utilización del sonido como se hace en los videos, cuando se coloca cualquier registro que descontextualiza totalmente a un film, sobre este tema volveremos más adelante). El proceso metodológico en la experiencia de calle puede resumirse, a título de ejemplo: a) elección comunitaria del tema; b) escritura comunitaria del guion y elección del formato; c) grabación de cierto tipo de representaciones; d) proyección y discusión de los registros para racionalizar líneas de trabajo; e) nueva escritura de guion en base a la discusión; f) nueva filmación y posterior

edición (1992, p. 55 y sigs.). A este proceso ella le llama “comunicación propositiva”.

## **La representación de la realidad y la realidad representada**

La representación fílmica está determinada por los aspectos que tienen que ver a la construcción del texto narrativo y del discurso. En ella lo que no está más presente es el signo de origen, sino un nuevo objeto con sus propias características, independiente de la realidad referente. La lectura de este como texto por parte del interlocutor, hace que se llene de sentido. Al respecto Barthes dice que “el sentido de una obra no puede hacerse solo; el autor nunca llega a producir más que presunciones de sentido, formas, si se quiere, y el mundo es el que las llena” (1983, p. 9). Para el acto de representación necesariamente hay una distancia entre quien logra transcribir el texto de la realidad y ella misma una vez que se transforma en objeto simulado.

La representación fílmica comprende a:

- La realidad representada;
- La representación de la realidad,
- Que se constituyen en los dos polos que implican la relación de estructuración de un mensaje (Barthes, 1972, p. 115): el uno sobre el cual la cámara actúa y el otro, sobre el cual el objeto obtenido es una imagen de dicha acción. Una estructura de mensaje que contiene informaciones o datos diversos.

La realidad representada nos remite al sujeto u objeto dentro de una historia, mientras que la representación de la realidad, a su imagen, a su simulación. La operación de contornualización se da mediante la codificación fílmica.

Las representaciones en el cine se dan para señalar y significar su contenido. La pregunta es ¿qué señala y significa? Brenes (1987, p. 154 y sigs.), nos dice que el objeto de la representación fílmica es la puesta en escena de la vida humana y como tal se entiende el modo en que los hombres están vivos. Y ello se da, más allá de las acciones concretas que estos realizan, por el espíritu que les mueve. o sea, la necesidad de trascendencia hacia la felicidad que permite la construcción de lo cotidiano y que, puesta en escena, solo se puede objetivar mediante sentimientos y conductas humanas.

La realidad representada, entonces nos lleva a observar el cómo se da este nivel de objetivación de sentimientos y conductas, mientras que la representación de la realidad, el cómo cada uno de ellos, contornualizados en relato llevan a definir el sentido de tales actitudes o el mensaje.

## Mensajes sin y con código

¿Pero en qué medida lo anterior es aplicable al film etnográfico y al antropológico por separado? Al considerar que la realidad está contenida por elementos expresivos (la cultura comunica como señala Leach) y que los films hablan de la vida humana (sentimientos de los hombres que determinan construcciones cotidianas), vemos que todo acto de representación filmica, ya sea científica como societal, se fundamenta sobre la operación de codificación de mensajes.

Sin embargo, en los ámbitos de la etnografía y la antropología, es posible establecer diferenciaciones. Ellas se dan en lo que Barthes señala como los mensajes sin y con código (1972, p. 115).

Los mensajes sin y con código, dependen en primera instancia de la manera de cómo los medios técnicos como el cine y la fotografía, como sistemas de reproducción analógica sean empleados en relación a su referente y también a su significación. Esta consideración nos parece muy interesante para precisar mejor la operación de representaciones en el film etnográfico y antropológico en el sentido en que, aunque en ambos la fijación de la representación sea evidente, en uno es menos cargado de intencionalidades que en el otro.

Al referirse a la fotografía, Barthes indica que “la característica particular de la imagen fotográfica [es ser] un mensaje sin código, proposición de la cual es preciso deducir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo” (1972, p. 115).

Más adelante precisa, respecto del carácter de otros mensajes sin código que no obstante aquello, “en realidad, cada uno de estos mensajes desarrolla de manera inmediata y evidente, además del contenido analógico en sí (escena, objeto, paisaje), un mensaje suplementario que es lo que llamamos corrientemente estilo de la reproducción. Se trata, en este caso de un sentido secundario, cuyo significante es un cierto ‘tratamiento’ de la imagen por parte del creador, y cuyo significado, ya sea estético o ideológico, remite a cierta ‘cultura’ de la sociedad que recibe el mensaje. En suma, todas estas ‘artes’ imitativas contienen dos mensajes: un mensaje denotado que es el analogon en sí, y un mensaje connotado, que es la manera como la sociedad hace leer, en cierta medida, lo que piensa” (ibídem).

Tal diferenciación es importante y nos lleva a deducir que, lo analógico deviene de una reproducción mecánica de imágenes de la realidad, mientras que lo connotativo a una cierta conjunción de sentido, a la construcción de campos asociativos. De ser así, se puede afirmar que la representación en el film etnográfico es más de índole analógica y por lo tanto, sin código mientras que en el film antropológico, conlleva un marcado tratamiento, es decir, a un mensaje con código. Ello a su vez implica que los mensajes sin

y con código están en directa relación con el tipo de caracterización o convención que se logre en la práctica socio-cultural cotidiana.

## Lo que se representa

En el film etnográfico lo analógico ubica al referente en primer grado de atención, precisamente porque su fin es la toma de datos para el análisis científico. Es básicamente una operación de ubicación y de designación de objetos que luego podrá determinar la construcción de un discurso.

En el film antropológico lo analógico está en función de su significación. Los objetos están situados de tal manera que lleven al discurso mismo.

En este último caso, lo que interesa es que los objetos sean a su vez parte de enunciados. Y los enunciados hablan de esa vida humana que se expresa por los sentimientos. Brenes dice que sobre estos es que se construyen los relatos y en ello coinciden las historias (1987, p. 162) y más adelante explica que los sentimientos son la valoración de la realidad externa respecto de tendencias que se sintetizan en el deseo y el impulso: “la dualidad de facultades apetitivas se funda, pues, en dos tipos distintos de captación de valores en el tiempo: la captación de los valores dados en el presente inmediato de la sensibilidad funda el deseo (epithymia, apetito concupiscible, etc.) y la captación de valores en el pasado y el futuro, según los articula la sensibilidad interna funda el impulso (thymos, apetito irascible, etc.) y permite referir el deseo a valores que están más allá del presente inmediato de la sensibilidad ... Los actos del deseo ... buscan el gozo, el placer, aquí y ahora. Pero si surgen obstáculos entre el viviente y su objetivo, si lo agradable se percibe como arduo, aparecen los impulsos, que buscan superar esos obstáculos para hallar al final el gozo” (1987, p. 165). El tener o no tener desarrolla afectos y pasiones que determinan la felicidad, la alegría, o el temor, la desesperanza, etc. Todo en resumidas cuentas tiene como fin la construcción de la llamada “condición humana” que finalmente es la que define el orden de una sociedad. En la representación fílmica, la puesta en escena de dicha condición humana que está sustentada en las acciones y voluntades de los hombres, tiende a solucionar las carencias o las nuevas necesidades que surgen entre el deseo y el impulso. A ello se le denomina el desarrollo y la evidenciación de los hábitos. El hábito, según Brenes es “la cualidad adquirida que determina la actividad de las facultades (o principios de operaciones) en un sentido u otro” (1987, p. 180) lo que lleva en definitiva a la capacidad de poder obrar que es la adquisición de la felicidad. El hábito, así se gana y son según Aristóteles, las virtudes o vicios (cit. Brenes, 1987, p. 182), es decir, morales o intelectuales.

Dentro de los films los hábitos conllevan su carga social. Pues el código al exponer lo está dimensionando desde la perspectiva de la construcción simbólica social. Los films, señalamos, muestran los imaginarios de las sociedades y como tales les

representan. De esta manera, los hábitos constituyen los objetos del discurso fílmico, los cuales se desarrollan en enunciados o secuencias donde se objetivan las acciones que llevan justamente a solucionar carencias y expectativas.

Lo que se representa, es decir la realidad representada, en el film etnográfico es eminentemente descriptivo. Los hábitos son los signos de la cotidianidad que produce objetos simbólicos y para ello, el hombre los resuelve con tecnologías. Ese es el objeto de la anotación etnográfica: el obtener con precisión el cómo se opera todo el acto.

En cambio, en el film antropológico, los hábitos están puestos en una historia que es según, Pascal Bonitzer, “la puesta en juego de una idea concreta como un problema, a través de personajes que son la múltiple encarnación de ese problema” (cit. Chion, 1990, p. 81). Como tal es una recreación que nos permite trascender al espíritu del obrar humano dentro de la sociedad: “lo que hace bueno o malo a un personaje ...es su posesión de virtudes o vicios, y estas cualidades inmateriales, ...el modo que tiene el autor de mostrarlas y el espectador o lector de advertir tales operaciones, es mediante sus manifestaciones sensibles, los sentimientos. Esto queda puesto de manifiesto, a través de múltiples aspectos de la realización, no solo en los diálogos, y en los gestos de cada personaje, sino también en el uso de cada uno de los elementos expresivos audiovisuales: desde el maquillaje hasta el encuadre, la iluminación, la música, el montaje, etc.” (Brenes, 1987, p. 203-204). Ahí entramos a la representación de la realidad.

## Bibliografía

- Arce Helguero, F. (1994). La escritura en las culturas andinas precolombinas. En, Huidobro, B. (et. al), *La verdadera escritura aymara*. La Paz: Producciones CIMA.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Barthes, R. (1972). El mensaje fotográfico. En Barthes, R. (et al.), *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Barthes, R. (1983) *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones II (Baudelaire)*. Madrid: Taurus.
- Bonte, P. & Izard, M. (1991). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. París: Presses Universitaires de France.
- Brenes, C.S. (1987). *Fundamentos del guion audiovisual*. Pamplona: Universidad de Navarra.

- Cáceres Romero, A. (1993). El carácter literario de la oralidad. En Suplemento *Presencia Literaria*, 30/5/93. Matutino Presencia. La Paz.
- Calle, M.A. (1992). La producción participativa del video. En, Rodrigo-Mendizábal, I., *El Lápiz Electrónico: investigación social y video*. Quito: PUCE/Facultad de Ciencias Humanas.
- Canevacci, M. (1990). *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense.
- Chion, M. (1990). *Cómo se escribe un guion*. Madrid: Cátedra.
- Comparato, D. (1986). *El guion: arte y técnica de escribir para cine y televisión*. Buenos Aires: Garay.
- Coulon, A. (1988). *La etnometodología*. Madrid: Cátedra S.A.
- De Brigard, E. (1991) The history of ethnographic film. En, Heidi Larson, "Course readings for anthropology 595: visual anthropology". U.S.A. (mimeo)
- Dollard, J. (1986). Criterios para una historia de vida. En Magrassi, G. & Rocca, M., *La historia de vida*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Duarte De Carvalho, R. (1984). *O Camarada e a câmera. Cinema e antropologia para além do filme etnográfico*. Luanda: INALD.
- Foucault, M. (1988). *Las palabras y las cosas*. México D.F.: Siglo XXI.
- Guarini, C. (1985). Cine antropológico: algunas reflexiones metodológicas. En, Colombres, A., *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: CLACSO.
- Leach, E. (1978). *Cultura y comunicación: la lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- Lefevre, H. (1983). *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Macdougall, D. (1978) Ethnographic film: failure and promise. En Rev. *Annual review of anthropology*. Annual Review Inc. New York.
- Macdougall, D. (1991). Beyond observational cinema. En. Heidi Larson, "Course readings for anthropology 595: visual anthropology". U.S.A. (mimeo).
- Macdougall, D. (1992). Films de mémoire. En Rev. *Journal des anthropologues* #47-48, primavera. Société française d'anthropologie visuelle/Association française des anthropologues. París.

- Mamani Condori, C. (1992). Los aymaras frente a la historia: dos ensayos metodológicos. *Cuadernos de debate #2*. Aruwiyiri, THOA. La Paz.
- Mauss, M. (1971). *Introducción a la etnografía*. Buenos Aires: Itsmo. Col. Fundamentos # 13.
- Molano, A. (1992). Reflexiones sobre la historia oral. En Suplemento *Presencia Literaria*, 29/3/92. Matutino Presencia. La Paz.
- Namer, G. (1993). La mémoire collective como pratique de mémoire sociale. En Gosselin, G., *Les nouveaux enjeux de l'anthropologie autour de Georges Balandier*. París: L'Harmattan.
- Ortega, M.E. (s/f). *Cultura del ocio y memoria histórica*. Col. Cuadernos de Chasqui #15. Quito: CIESPAL.
- Pallottini, R. (1993). *Introducción a la dramaturgia*. Lima: Asociación de Video de Lima.
- Preloran, J. (1987). Dar la voz a los que no la tienen. En Rossi, J.J., *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Col. "Arte y Comunicación". Buenos Aires.: Búsqueda.
- Prieto Castillo, D. (1992). Notas sobre el trabajo discursivo. En Ciriza, A. (et al.), *El discurso pedagógico*. San José: Radio Nederland Training Center.
- Reisz, K. (1985). *Técnica del montaje*. La Habana: Arte y Literatura.
- Rodrigo-Mendizábal, I. (1992). *El Lápiz Electrónico: investigación social y video*. Quito: PUCE/Facultad de Ciencias Humanas.
- Rodrigo-Mendizábal, I. (1995). Entrevista con Eduardo López Zavala. Junio. La Paz. (magnetofónica)
- Rossi, I. & O'higgins, E. (1981). *Teorías de la cultura y métodos antropológicos*. Madrid: Anagrama.
- Sánchez Parga, J. (1989). La observación, la memoria y la palabra en la investigación social. Quito: Centro Andino de acción popular.
- Sánchez, R.C. (1976). *Montaje cinematográfico, arte de movimiento*. Santiago de Chile: Pomaire.
- Taquini, G. (1987). Los documentales de Jorge Prelorán: un cine antropomórfico. En Rossi, J.J., "El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán". Col. "Arte y Comunicación". Buenos Aires: Búsqueda.

- Ticona Alejo, E. (s/f). La historia oral. En Rev. *Aportes para una historia popular* #30. Cali: Dimensión Educativa.
- Tobing Rony, F. (1994). Victor Masayesva, Jr., and the politics of “Imagining indians”. En Rev. *Film Quarterly* #2, vol. 48, Invierno 1994-94. Berkeley: University of California Press.
- Turner, T. (1990). Visual media, cultural politics and anthropological practice: some implications of recent uses of film and video among the Kayapo of Brazil. En *CVA-Review/Bulletin d'Information*. Commission on Visual Anthropology. Primavera 1990. Montréal/Québec.
- Whittaker, R. (1989). *Video field production*. Mountain View, California: Mayfield Publishing Company.
- Young, C. (1991). Observational cinema. En Heidi Larson, “Course readings for Anthropology 595: visual anthropology”. U.S.A. (mimeo).