



**CENTRO DE INVESTIGACIONES Y
ESTUDIOS SUPERIORES EN
ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

**Del Documental Expositivo
al Cinéma Vérité: notas para
una Antropología de la imagen**

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

P R E S E N T A

Karla Paniagua Ramírez

DIRECTOR DE TESIS: VICTOR FRANCO PELLOTIER

Línea Estudios de Lenguaje, Ciclo 2000-2003

Realizada con el apoyo del Consejo
Nacional de Ciencia y Tecnología



MEXICO, D.F.

ABRIL DE 2004

Índice

Antecedentes _____ 1

Introducción _____ 2

Capítulo I. El documental como discurso de sobriedad

Ficción *versus* no ficción _____ 10

Discurso de sobriedad, epistefilia y pacto realista _____ 12

Documental antropológico _____ 15

Capítulo II. Tres documentales en sus años y en sus días

Flaherty: visiones de un mundo en extinción _____ 21

Vertov: la perspectiva futurista del ojo mecánico _____ 31

Rouch: tras la subversión del otro antropológico _____ 39

Capítulo III. Análisis

La integración del corpus _____ 49

El modelo analítico _____ 50

Los códigos visuales _____ 52

Fichas técnicas y sinopsis _____ 55

Mapas sintagmáticos _____ 57

Resultados

El documental antropológico utiliza recursos tradicionalmente adjudicados al cine de ficción _____ 60

El documental antropológico implementa recursos que tienden a neutralizar la ficción _____ 76

El documental antropológico entrafña la negociación de los actantes _____ 82

Capítulo IV. El documental frente a la polisemia y la búsqueda de la verdad antropológica

Pacto realista versus polisemia _____ 86

Verdad antropológica _____ 96

Comentarios finales _____ 100

Recapitulando _____ 102

Bibliografía _____ 105

Anexos en disco compacto

1. Instaladores Quicktime
2. Clips *Nanook el Esquimal*
3. Clips *El hombre de la Cámara*
4. Clips *Crónica de un Verano*
5. Tablas analíticas

Esta investigación fue posible gracias al Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (CONACYT) y a las autoridades del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

Agradecimientos

A los profesores Víctor Franco, Roberto Melville (CIESAS), Bruce Lane (UAEM), Lauro Zavala, Mauricio Andión (UAM-X), Elisenda Ardévol (*Universitat Oberta de Catalunya*), y Lourdes Roca (Instituto Mora) por todas sus contribuciones para la fundamentación y el desarrollo de este trabajo.

A todas las personas que habitan mi corazón por los motivos que bien conocen. En especial a Mamá y Alonso.

A mis alumnos y alumnas, en particular Fabien Castro, quien preparó los clips digitales que complementan la tesis.

Dedicatoria

En recuerdo a Luis Lorenzano, amigo y maestro a quien extraño tanto, y Jean Rouch, quien recientemente volvió a las tierras de Níger para quedarse en sus senderos. †

Para Rocío, Selvia y Cristina, las mujeres más hermosas que he conocido.

Para Javier, mi Espectro.

Antecedentes

Esta investigación tiene sus orígenes remotos en el curso “Historia y estética del cine documental: una visión antropológica” (Embajada de Estados Unidos/Cineteca Nacional, 1998), impartido por el profesor Bruce Lane. En este curso tuve la oportunidad de aproximarme a los diferentes contextos que dieron origen a las películas que motivan este trabajo, así como a un primer análisis de sus contenidos.

Esta suerte de vínculo alquímico que une las tradiciones del documental de exploración y la vanguardia soviética en el *cinéma vérité* me robó el sueño desde el principio. Encontré los instrumentos apropiados para encauzar mi curiosidad en la Maestría en Antropología Social del CIESAS, donde el proyecto fue bien recibido.

*Del documental expositivo al cinéma vérité:
notas para una antropología de la imagen*

Introducción

La antropología visual¹ persigue como uno de sus principales proyectos el uso ético, crítico y reflexivo de las tecnologías audiovisuales para el registro de aquellas prácticas sociales que el investigador considera expresiones significativas de la cultura estudiada.²

Según Elisenda Ardévol

La institucionalización de la antropología visual se fragua a partir del reconocimiento cada vez más extendido de la capacidad del cine para registrar datos etnográficos. En 1948 se lleva a cabo en Francia el primer Congreso de cine etnológico, sin una clara definición de lo que se entiende por este término, pero con una posición firme sobre su importancia en el campo de la antropología.

A partir de los años setenta empieza una verdadera actividad académica en torno al cine etnográfico, acompañada de una mayor colaboración entre realizadores cinematográficos y antropólogos, especialmente en los Estados Unidos, Canadá, Francia, Alemania, Suecia, Gran Bretaña y Australia, que se va extendiendo progresivamente por otros países (1994:32).

A este proceso la autora añade otros indicios, como la publicación de las primeras críticas de cine etnográfico en *American Anthropologist* (1965); la creación de la *Society for the Anthropology of Visual Communication*, que más tarde se convertiría en *The Society for Visual Anthropology*; así como la apertura de

¹ Para consultar el artículo "Visual Anthropology" de Jay Ruby ver <http://www.temple.edu/anthro/ruby/cultanthro.html> El autor propone una bibliografía básica sobre el tema en <http://www.temple.edu/anthro/jayruby.html>.

² El registro de prácticas culturales significativas abrega en el concepto semiótico de cultura acuñado por Clifford Geertz, entendida como "sistemas en interacción de signos interpretables" (27). Geertz observa la cultura como un sistema simbólico complejo, en el cual todo lo que los grupos humanos hacen puede ser interpretado como un signo y en esta medida, registrado audiovisualmente y rearticulado en un discurso documental.

programas de Antropología Visual en Los Angeles, Berkeley, Temple, Manchester y Marsella durante los ochenta.

Ardévol afirma que “la antropología visual se propone, por una parte, utilizar el cine como forma de descripción etnográfica y, por otra parte, analizar la información que nos proporciona una película sobre una determinada cultura como documento etnográfico”, de suerte tal que el cine antropológico se reifica como una fuente de conocimiento sobre la diversidad cultural que conlleva “una teoría de la cultura –una forma de entender los fenómenos sociales y un marco conceptual de referencia-, una ideología de la interacción, una metodología de investigación y unos objetivos de comunicación y puede ser sometida a crítica y revisión desde la antropología.” (1994:35)

La institucionalización de la antropología visual es posterior al uso de sus tecnologías de registro como apoyo al trabajo de campo. Desde las primeras exploraciones de la antropología clásica, la imagen ha destacado como herramienta que confirma el tránsito por el campo y la veracidad de las afirmaciones científicas:

Desde finales del siglo XIX la tecnología cinematográfica se incorporó al trabajo de campo. Si la fotografía ya se usaba regularmente como técnica de exposición documental, la aproximación desde el medio fílmico se singularizó en 1898, cuando una expedición al Estrecho de Torres (en la que participaron, entre otros, Seligman, Rivers o Boas) permitió a Alfred Cort Haddon recopilar abundante metraje. (Grau:35)

Por su parte, antropólogos como Franz Boas, Margaret Mead y Radcliffe Brown utilizaron estos recursos para dar cuenta de los hechos observados y más tarde otros investigadores fueron sumándose a la práctica (Barnouw: 221ss).

Pese a lo anterior, el uso de las tecnologías audiovisuales como herramienta de registro no termina de hallar su justo lugar en la práctica antropológica, en la

misma proporción que la propia antropología visual prosigue su carrera por alcanzar el estatus de disciplina social.³

En 1973, durante la Conferencia Internacional de Antropología Visual convocada por la Universidad de Illinois (Chicago, E.U.A.), Margaret Mead enfrentó a sus colegas en el célebre documento “Visual Anthropology in a Discipline of Words” (Hockings: 3ss), criticando su reticencia para aprovechar de forma consistente las herramientas de registro audiovisual, así como para avalar proyectos que legitiman los textos audiovisuales como fuente de conocimiento antropológico:

What we have to show for almost a century's availability of instruments are a few magnificent, impassioned efforts –the Marshall film on the Bushmen, Bateson's Balinese and Iatmul films, the Heider-Gardner expeditions to the Dani, Jean Rouch's tireless efforts in West Africa, some films of Australian aborigines, Asen Balikci's Netsilik Eskimo series, the Asch-Chagnon series of the Yanomamö, and, on the archival and analytical side, the gargantuan efforts of the Columbia Cantometrics Project, the Child Development Film Project of the National Institutes of Health, the Research Unit at the Eastern Pennsylvania Psychiatric Institute, the Encyclopaedia Cinematographica, and the Royal Anthropological Institute in London.

I venture to say that more words have been used, spoken and written disputing the value of, refusing funds for, and rejecting these projects than even went into the efforts themselves. (Hockings:4)

Con esta severidad Mead señaló un conflicto aún por resolverse. Mientras tanto, los antropólogos visuales continúan trabajando por la consolidación de un marco ético para el registro de las prácticas significativas y la legitimación del texto audiovisual como fuente de análisis para el estudio de la Otredad Cultural.

La irrupción de la imagen en esta disciplina de palabras es innegable como los problemas que de este hecho se derivan. La mirada antropológica transforma la realidad que observa y el registro de esta mirada refuerza la verosimilitud del trabajo de campo tanto como asigna nuevas tareas al antropólogo, quien a sus

³ Jorge Grau propone algunos factores que han motivado el estancamiento de la antropología visual en el capítulo “Aproximación a la antropología (audio)visual y a su campo de estudio.”

responsabilidades debe integrar el uso reflexivo, autocrítico, riguroso e incluso estético de las tecnologías audiovisuales. Esta asignatura registra su tendencia más sólida en la realización de documentales.

Como apoyo a la estancia en el campo, el registro icónico recrea la sensación de “estar ahí”. En palabras de Carmen Guarini, “la cámara cinematográfica tiene la capacidad de situarnos frente al mundo ‘tal como es’. Esta condición de realidad del cine, especialmente el documental, tiene su base en la creencia generalizada de que la visión directa de las cosas nos permite captarlas ‘realmente’ cuando lo cierto es que la visión humana no es una mera función orgánica (...)” (Colombres:151). Considerando que los consumidores finales del informe antropológico deben esperar el regreso del investigador tras un proceso en la cual no han estado presentes, esta capacidad mimética de la imagen obvia su utilidad.

La antropología acude al registro visual de los acontecimientos en tanto abate la distancia entre el investigador y el lector, pues “nos parece más auténtico y menos filtrado que una narración verbal sobre el mismo acontecimiento” (Ardévol:37). Dicha vocación de transparencia con la cual se identifica al texto icónico destaca en el caso del documental, modalidad recurrente en aquellos trabajos de campo que acuden a la imagen para dar cuenta de los hechos significativos observados durante la estancia.

Gracias a esta poderosa fascinación que ejerce el texto audiovisual para hacernos mirar otros mundos con o sin referentes en la realidad material, la antropología sostiene una relación a ratos ingenua y a ratos conflictiva con el documental. Por una parte nos abre una “ventana indiscreta” a otras culturas, por otra nos inclina a dar por sentado lo que hemos visto; todo ello con base en una serie de expectativas que como lectores depositamos en las huellas sensibles identificadas en el texto, según las cuales interpretamos su carácter como realidad o ficción.

¿Qué ocurre con el espectador cuando un filme comienza con la leyenda “esta película está basada en hechos de la vida real”? ¿Dónde queda nuestro

escepticismo cuando identificamos una película como documental? ¿Cómo podemos apoyar el ejercicio antropológico en el documental si éste se parece tanto a la ficción?

Esta investigación tuvo como primer objeto la ambigüedad de fronteras entre el documental –dentro de esta amplia dominación, la vertiente antropológica- y el cine de ficción. Supuse que al reconocer elementos comunes entre ambos cabría afirmar que sus diferencias son relativas a la forma en que se leen, no a la manera en que se realizan. De esta comprobación derivaría la tarea de señalar las repercusiones que la comprensión del documental como ficción *sui generis* tiene para la antropología.

En este tenor, analicé un *corpus* de películas emblemáticas del cine documental que han propiciado extensos análisis desde la antropología visual y los estudios cinematográficos. Sin embargo, al observar *Nanook el esquimal* (Robert Flaherty, E.U.A., 1922), *El Hombre de la Cámara* (Dziga Vertov, URSS, 1929) y *Crónica de un verano* (Jean Rouch, Francia, 1969), la sospecha inicial arrojó nuevas interrogantes.

Si estas obras canónicas evidencian la permeabilidad de fronteras entre la ficción y la no ficción, ¿en consecuencia el ejercicio antropológico apoyado en este tipo de recurso es una ficción? ¿Cómo se plantea el problema de la ficción en cada caso? ¿Qué mecanismos operan en cada película para dar origen a la verdad antropológica? ¿Podemos rescatar alguna lección útil para el quehacer del antropólogo?

Este documento pretende responder algunas de estas preguntas con base en el siguiente contenido:

En el primer capítulo se explica el origen de la dicotomía ficción/no ficción para después integrar una caracterización (siempre incompleta) del documental antropológico como discurso de sobriedad.

El segundo capítulo contextualiza cada uno de los filmes analizados, resultado de una historia, una manera de concebir el mundo y el trabajo antropológico mismo.

El tercer capítulo describe el modelo analítico y expone los resultados más relevantes en cuanto a qué recursos comúnmente atribuidos al cine de ficción se ponen al servicio de estos documentales.

Por último, el capítulo IV aborda los resultados que considero más valiosos para la práctica de la antropología visual.

Este impreso se complementa con un disco compacto que contiene los fragmentos cinematográficos analizados y el programa necesario para reproducirlos en una computadora. Si el usuario no cuenta con *Quicktime*® puede descargarlo haciendo doble clic en la carpeta “Instaladores”, después en los archivos “QuickTime Installer Folder” y “QuickTime Installer” para después seguir las instrucciones que aparecerán en la pantalla. Una vez que el programa quede instalado, basta con hacer doble clic en cada uno de los archivos anexos para que el segmento elegido pueda observarse.

Hechas las aclaraciones correspondientes, corre película.

Capítulo I. El documental como discurso de sobriedad

Según Lindsay Anderson, el documental es 'una forma que enfatiza las relaciones sociales'; para Grierson es 'crear una interpretación de la vida'; Paul Rotha coincide en que se trata de una interpretación, pero 'de sentimientos y pensamientos filosóficos'; para Jean Rouch se trata de 'la historia cotidiana porque trata cómo viven las personas, lo que quieren y cómo tratan de alcanzarlo'. El catálogo de citas podría extenderse aparatosamente. Queda claro, sin embargo, que intentar amarrar en una sola alcayata todas esas definiciones, y los estilos de trabajo que laten tras ellas, es tarea de locos.

Carlos Mendoza,
Apuntes para un método de cine documental

Ficción versus no ficción

En 1966, John Grierson, quizás el teórico más influyente en el desarrollo del documental y director de la *Empire Marketing Board Film Unit* utilizó por primera vez esta denominación para referirse a *Moana*, largometraje rodado por Robert Flaherty en 1926 (Sadoul:234s). Inspirado en esta película, Grierson señaló que los documentales son “un tratamiento creativo de la realidad”⁴ e indicó los siguientes principios que sentarían las bases para el canon:

1. La capacidad del cine para observar y seleccionar fragmentos de la **vida misma**. El documental fotografía historias **verdaderas** con historias en vivo.
2. El actor **nativo** y las escenas **originales** son la mejor pauta para una interpretación del mundo moderno a través de la pantalla.
3. Los materiales e historias tomadas al azar pueden ser mejores que un hecho **actuado**, la **espontaneidad** tiene valor en pantalla.

En esta delimitación preliminar ya se evidenciaban tres oposiciones que más tarde se institucionalizarían:

⁴ John Grierson citado por Richard Meran Barsam en “Definición de películas de no-ficción” en *Principios de cine documental*. El artículo incluye gran diversidad de definiciones y una clasificación preliminar de esta cinematografía.

| Rasgo | Oposición |
|-------|------------------------------------|
| 1 | Verdadero <i>versus</i> falso |
| 2 | Primitivo <i>versus</i> civilizado |
| 3 | Espontáneo <i>versus</i> actuado |
| | Documental <i>versus</i> ficción |

Estos binomios indican formas de realización opuestas que a pesar de fundarse en una premisa equívoca siguen vigentes. Un ejemplo de esta definición excluyente del documental y la ficción es la propuesta por Krakauer:

El otro tipo de film no argumental es el film de tipo documental llamado así porque evita la ficción a favor del material no manipulado (...) quizás lo mejor sea incluir bajo este título los siguientes géneros, que supuestamente pueden abarcar todas las variedades más relevantes: 1) el noticiario; 2) el documental propiamente dicho, incluyendo subgéneros como las narraciones de viajes, los films científicos, educativos, etc.; d) el último comprende un grupo de producciones que tienen todas las características del cine experimental. (246)

Esta oposición se explica por el origen del documental, cuyos realizadores se manifestaban en contra de las formas de producción cinematográfica que dominaban los mercados de la época. Los propios Flaherty y Vertov expresaron su renuncia a la tradición teatral y cinematográfica que primaba en los inicios del siglo XX en sus manifiestos y artículos: “aunque el documental también dependía de imágenes, al menos estaban basadas en motivos e intenciones más innovadores en el aspecto formal y más responsables en el social” (Nichols:33). Por su parte, Morin y Rouch reconocen la existencia de “otro cine” en el epílogo de *Crónica de un verano*, como lo veremos más adelante.

La definición del documental como “no ficción” debe cuestionarse en tanto

‘The line between documentary and fiction is tenuous. Both are created by editing and selection. Both wittingly or unwittingly, embody a viewpoint’. The trouble, then, is the troubled relationship between several elements: first, the real-world situation, that is, whatever happened in front of the camera (the ‘pro-filmic event’ in film-theory

jargon); second, films, as documents or text, bearing the marks of their construction; third, the ideologies and interests of their makers; and fourth, the ideologies and interests which influence how their audiences see them. Once, filmmakers may have hoped that a good documentary film gave an accurate record of a real-world situation, but now most are sure only that such a claim cannot be easily defended, and here they join ethnographers in perplexity. (Loizos:6)

De ahí la necesidad de replantear el binomio ficción/no ficción (equivalente de realidad) con base en otros parámetros que comiencen por reconocer la nebulosa frontera entre estos mundos.

En el capítulo “Supuestos ontológicos y premisas epistemológicas” de *Antropología audiovisual*, Jorge Grau afirma sobre el binomio realidad/ficción:

Esta es, sin duda, una de las (oposiciones) mejor asentadas en nuestro imaginario colectivo, aunque también seguramente la más rebatida. En su referencialidad simbólica, esta articulación dualista nos remite a una nueva díada de carácter excluyente: verdad/no verdad. Habitualmente, se encaja la primera en el ámbito de la realidad, mientras que la segunda se conmina a la ficción (Grierson da un paso más... extendiendo la oposición: realidad-verdad-documental/ficción-no verdad-filme comercial). (81)

Si ambas formas de expresión comparten recursos de producción, temas, mundos, corremos el riesgo de transitar de una oposición árida a una relatividad igualmente inoperante. “¿Basta, pues, afirmar que todo es ficción? No, en tanto que hacerlo de manera muy radical puede llegar a ocultar que documental y ficción pueden distinguirse, no en relación con sus referentes, sino en tanto que estrategias diferenciadas de producción de sentido”. (100s)

La distinción entre ficción y documental puede resultar útil para explicar su origen histórico y su evolución dialógica. Sin embargo, debemos reconocer que “todo filme de ficción documenta su propio relato –a través del acto analógico de la filmación- (...) y todo filme documental ficcionaliza una realidad preexistente, por la elección del punto de vista”. Por ende, el documental y la ficción son distintos, pero no excluyentes.

Discurso de sobriedad, epistefilia y pacto realista

Con base en las tendencias argumentativa y mimética que equiparan al documental con el informe científico o el reportaje, Bill Nichols ubica al primero en el ámbito de los “sistemas de sobriedad”:

(...) todos esos sistemas dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias. Su discurso tiene aire de sobriedad porque rara vez es receptivo a personajes, acontecimientos o mundos enteros ficticios (1997:32)

La realización del documental es controlada desde el punto de vista teórico, “se han repasado todos los datos que se ofrecen y cada fase es consecutiva a la anterior. De esta forma, la toma de datos no puede hacerse desde el vacío teórico, sino que es parte de un diseño específico de investigación” (Grau:156), está regulada por convenciones y deviene en institucionalización. Todo ello logra que el documental se perciba como un “ente organizativo que posee información y conocimiento.” (Nichols:62)

Este carácter “filocientífico aparente” (Grau:157) derivado de la construcción verosímil, rigurosa y organizada del discurso documental se concreta en lo que Nichols llama su epistefilia,

un placer del conocimiento, que indica una forma de compromiso social. Este compromiso deriva de la fuerza retórica de una argumentación acerca del mundo en el que habitamos. Se nos lleva a enfrentarnos a un tema, cuestión, situación o evento que lleva la marca de lo real desde el punto de vista histórico. (...) La dinámica subjetiva del compromiso social en el documental gira en torno a nuestra confrontación con una representación del mundo histórico (...) El credo de que en buen documental es aquel que dirige nuestra atención hacia un tema y no hacia sí mismo deriva de los cimientos epistefílicos del documental. (232)

El documental nos ofrece la posibilidad de conocer con cierta profundidad un fenómeno cultural. Esta facultad de conocimiento se supedita a la concreción de una suerte de contrato implícito entre el investigador, el informante y el

espectador.⁵ El primero proporciona huellas de interpretación propias del discurso de sobriedad; el segundo “negocia” su desempeño a lo largo de la realización y contribuye a la construcción de un todo congruente y plausible; el tercero realizará una interpretación, en el mejor de los casos cercana a la que el investigador tiene en mente.⁶

La noción integrada del fenómeno comunicativo en el cual se inserta el documental antropológico se relaciona con la noción de reflexividad. Jay Ruby la refiere como aquella conciencia del autor sobre la relevancia del realizador, el proceso, el producto y el lector del texto científico. La reflexividad materializa este reconocimiento del proceso comunicativo como un todo haciéndolo evidente en el propio texto:

In sum, to be reflexive is to structure a product in such a way that the audience assumes that the producer, process, and product are a coherent whole. Not only is an audience made aware of these relationships, but they are made to realize the necessity of that knowledge. To be more formal, I would argue that being reflexive means that the producer deliberately, intentionally reveals to his audience the underlying epistemological assumptions which caused him to formulate a set of questions in a particular way, to seek answers to those questions in a particular way, and finally to present his findings in a particular way. (Ruby, 1980B:156)

Jay Ruby señala que la reflexividad cinematográfica en el caso del documental es posterior con respecto a la ficción; reconoce en Dziga Vertov a su pionero y en

⁵ Aunque esta referencia a la relación contractual es heredada de la narratología greimasiana y se vincula con la noción de actante que más adelante se explica, podría sostenerse desde el punto de vista jurídico, entendiéndolo por contrato: “an agreement with specific terms between two or more persons or entities in which there is a promise to do something in return for a valuable benefit known as consideration”. El contrato supone la autonomía y voluntad de las partes para establecer las condiciones que consideren pertinentes, mismas que serán vigentes en un tiempo y espacio determinados. En el ámbito de la antropología visual, es de suponerse que este convenio entre partes quede expresado en el material fílmico que resulte de la investigación. Ver: Hill, Gerald, et al. *The Real Life Dictionary of the Law: Taking The Mystery Out Of The Legal Language*, General Publishing Group, USA, 1997, <http://dictionary.law.com>.

⁶ El sentido que los actantes otorgan a las diferentes prácticas y el posible conflicto entre las distintas interpretaciones ha suscitado interesantes estudios, dando lugar a la antropología simbólica. Puede consultarse *El surgimiento de la Antropología Posmoderna*, compilación de Carlos Reynoso. Gedisa, Barcelona, 1998.

Jean Rouch a su heredero más consistente. Como veremos más adelante, en los casos de las películas realizadas por estos autores, se manifiesta de forma muy explícita la voluntad de establecer un contrato de lectura con el espectador, indicio de la conciencia que los autores tienen del mensaje que construyen como parte de un proceso total.

El pacto realista encuentra su base en la promesa epistémica y la retroalimentación. Comporta el entrecruzamiento de argumentos, expectativas, competencias lectoras, supuestos sobre la realidad y la cultura. De este tejido emerge la volátil identidad que un documental adquirirá en el contexto histórico y social que corresponda a su consumo final.

Documental antropológico

La vocación sobria del documental nos aproxima a su variante antropológica. En 1974, Edmonds señaló que “(el) documental es antropología filmada” (1990:16) en tanto refiere a las relaciones de los seres humanos con su trabajo, su ambiente y su sociedad.⁷

La definición hace coextensivos los territorios del documental y su variante antropológica. Desde este punto de vista todo documental evoca una representación de cierta cultura, refiere a las prácticas y formas en que ésta se relaciona con el entorno por medio de la cámara.

Propongo que el documental antropológico es una modalidad que encuentra su rasgo distintivo más relevante en el consenso. *Nanook el esquimal*, *Crónica de un verano* y algunos fragmentos de *El hombre de la cámara* indican el consentimiento informado de los actantes⁸ como una de sus fortalezas.⁹

⁷ En este orden de ideas, los llamados “documentales” sobre la vida salvaje, como ocurre en el caso de *National Geographic* o *Discovery Channel* corresponden más bien a la denominación de reportajes.

⁸ La categoría de actante es una herencia de la narratología greimasiana. Refiere a funciones descritas por los personajes que participan en un relato; esta función integra lo que son y lo que hacen, en oposición a otras figuras actanciales que ejercen una fuerza equivalente en sentido

Como mencioné antes, la participación del informante contribuye a la concreción del pacto realista. Antes que el espectador pueda tomar conocimiento del texto cinematográfico, el actante negocia con el investigador las pautas de su participación: manifiesta u omite información, propone contenidos, atiende (o no) las sugerencias del realizador, mira o ignora la cámara; expresando así su acuerdo o desacuerdo con el curso de la investigación.

El consenso resulta de la toma de acuerdos en el marco de una relación de poder, no de la pasividad ante los hechos. El nivel de información que el actante tendrá de la investigación depende de sus propósitos, marco ético, metodológico y de la intuición del investigador.

Resulta frecuente la homologación entre el documental antropológico y el cine etnográfico, consecuencia quizás del entreveramiento de las disciplinas que dan origen a estos filmes y de las discusiones todavía irresueltas con respecto a su parentesco y jerarquía.¹⁰

Carmen Guarini afirma:

En efecto, el llamado cine antropológico se ha caracterizado desde sus comienzos por su carácter eminentemente etnográfico, esto es,

contrario. Greimas identifica los siguientes roles organizados en parejas de opuestos: destinador/destinatario, sujeto/objeto, ayudante/oponente. Dado que el concepto "informante" no da cuenta de su papel activo para el buen desarrollo del trabajo de campo y por consiguiente del documental, encuentro más pertinente la denominación "actante". Por otra parte, Greimas señala que los actantes establecen relaciones contractuales que movilizan el relato, elemento que hace aún más adecuada su implementación. En este sentido, el investigador y el lector describen también roles actanciales, pero los referiré con la nomenclatura conocida para evitar confusiones. Ver *Análisis estructural del relato*, 58ss. En el capítulo II veremos cómo es que esta categoría armoniza con la antropología de Rouch.

⁹ La posibilidad del "consentimiento informado" en el documental es discutida por Jay Ruby en "Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside. An Anthropological and Documentary Dilemma"

¹⁰ Para efectos de este trabajo, la distinción entre etnología, antropología social y antropología cultural da cuenta de tradiciones más histórica que metodológicamente diferenciadas (Álvarez de Luna:70). En lo que se refiere a la etnografía, conviene ubicarla como práctica característica del campo etnológico y antropológico, a fin de evitar la confusión entre la reflexión antropológica y la descripción con fines antropológicos.

por la realización de películas que mostraban las conductas de grupos humanos pertenecientes a una cultura distinta del realizador. Ya sea como resumen incompleto de sistemas de vida diferentes, ya sea como documento que ilustraba la descripción de elementos culturales que debían servir, de un modo u otro, a la información y a la comprensión de códigos no compartidos. El objetivo implícito era preservar del paso del tiempo un documento sobre los caracteres “originales” de las cada vez más homogeneizadas culturas del hombre (Colombres: 149)

Conuerdo con Guarini en lo que se refiere al carácter etnográfico del documental antropológico. Es este vínculo de indicado por Grierson en su oposición primitivo *versus* civilizado el que deriva en la denominación del género a través del método:

Ethnographic films cannot be said to constitute a genre, nor is ethnographic filmmaking a discipline with unified origins and an established methodology (...) One distinction that remains useful in discussions of the field is that between *ethnographic footage* and *ethnographic films*. Films are structured works made for presentation to an audience. They make manifest within themselves the analysis that justifies such a presentation. Film are analogous in this sense to an anthropologist's public writings and to other creative or scholarly productions. Footage, on the other hand, is the raw material that comes out of a camera, and no such expectations attach to it. It can perhaps best be compared to an anthropologist's field notes and may be used for variety of purposes, including the making of films. (MacDougall, 1998: 160s)

Edmonds y Guarini proponen matices de distinto orden. El primero ubica el documental como una categoría abarcadora de la que la mirada antropológica es un rasgo distintivo; Guarini enfatiza en el carácter etnográfico de los documentales antropológicos, señalando a su vez un rasgo que adquiere por método. Por su parte, Peter Loizos (7ss) afirma que todas las películas etnográficas son en cierto sentido un documental, premisa que completa un silogismo que no puede invertirse.

De lo anterior concluimos que el documental es una modalidad cinematográfica distinta pero no opuesta a la ficción e identificamos en su vertiente antropológica una submodalidad cuyo elemento distintivo es la etnografía. Por su parte Loizos

toma en cuenta los criterios señalados por Jay Ruby para identificar los documentales etnográficos: se refieren a culturas o aspectos delimitados de éstas; suponen una teoría de la cultura; hacen explícitos sus métodos de investigación y filmación; recurren a un lenguaje antropológico que los caracteriza.

Desde este horizonte es viable la homologación del cine etnográfico con el documental antropológico, aunque no existen acuerdos totales sobre su definición e incluso sobre su entendido como género. El problema es que con frecuencia el cine etnográfico se asocia con la realización sobre “culturas exóticas”, creencia de origen atribuible a Grierson.

Para evitar la asociación de la variante antropológica con el documental de ascendencia exótica o primitiva, que dejaría al margen a las producciones realizadas en contextos urbanos (*El hombre de la cámara*) o de la misma cultura a la cual pertenece el investigador (*Crónica de un verano*) opto por el concepto abarcador de documental antropológico, cuyas características son las siguientes:

- a) Centra sus argumentos en la vida cultural de diversos grupos humanos;
- b) se articula con base en premisas de investigación concretas;
- c) supone una teoría de la cultura y por consiguiente, un tamiz ideológico;
- d) entraña un marco ético heredado de la antropología, que considera la relevancia del consentimiento informado de los actantes.

Es así como el documental antropológico hace posible la triple experiencia señalada por Marc Augé: “la experiencia de la pluralidad, la experiencia de la alteridad y la experiencia de la identidad.” (81)

Capítulo II. Tres documentales en sus años y en sus días

Flaherty: visiones de un mundo en extinción

Una vez que nuestro hombre de la calle haya lanzado una mirada concreta a las condiciones de vida de sus hermanos allende las fronteras, a sus luchas cotidianas por la vida con los fracasos y las victorias que las acompañan, empezará a darse cuenta tanto de la unidad como de la variedad de la naturaleza humana y a comprender que el “extranjero”, sea cual sea su apariencia externa, no es tan sólo un “extranjero”, sino un individuo que alimenta sus mismas exigencias y sus mismos deseos, un individuo, en última instancia, digno de simpatía y de consideración.

Robert Flaherty

En la Bahía Hudson existe una isla llamada *Flaherty's Island*, en justa retribución a quien la descubrió, el documentalista explorador Robert Flaherty.

Nació en Michigan en 1884; hijo de un ingeniero de minas, su infancia y primera juventud transcurrieron en las zonas de reciente expansión minera al norte de su estado natal y el sur de Canadá. La *United States Steel* contrató a su padre para explorar nuevas regiones septentrionales en busca de yacimientos; con frecuencia, el joven Flaherty acompañaba a su padre en aquellos viajes donde lo primordial era sobrevivir.

Flaherty se inició como explorador independiente en 1910, buscando yacimientos en la Bahía Hudson por encargo de William Mackenzie, constructor de ferrocarriles canadiense. En 1913 este mismo hombre fue quien, en un alarde de intuición, sugirió a Flaherty que llevara una cámara a su tercera expedición. Ambos sabían de la gran variedad de fauna, panoramas y gente que iría descubriendo a lo largo de su viaje.

Flaherty se armó con las herramientas básicas: una cámara *Bell & Howell*, un aparato para revelar y copiar, así como algunos elementos mínimos de iluminación

(Barnouw:35). Nada sabía de las técnicas de filmación, de manera que tomó un curso en la *Eastman Kodak*, Nueva York. Con este equipo a costas más una sensibilidad inusual, partió hacia tierras ignotas.

En la tercera (1913-1914) y cuarta (1915-1916) expediciones rodó 30,000 pies de película (Ruby, 1980:434). Lentamente, el objetivo inicial de sus excursiones pasó a segundo plano, a la par que aumentaba su interés por filmar la vida de las tribus esquimales (inuit, como ellos mismos se denominan).

A principios de 1915, gracias a la intervención de C.T. Currely, director del Museo de Arqueología de Ontario, y el auspicio del *University Archeological Institute of America*, Flaherty logró proyectar las tomas de 1914 en el *Convocation Hall*. El público recibió con entusiasmo los primeros ensayos del nuevo realizador. Para entonces, Flaherty ya intuía los alcances de su obra y pensaba en el impacto que ésta podía tener para la enseñanza de la geografía y la historia. Él y su esposa, Frances Hubbard Flaherty se imaginaban entregados por completo a la actividad cinematográfica, viviendo por y para ella. Habían decidido que era posible hacer una película con los diez mil metros de película filmada en territorio boreal.

En 1916 Flaherty se encontraba en Toronto editando la película cuando un chispazo providencial consumió los negativos disponibles, dejando intacta la única copia positiva existente. Las quemaduras obligaron a la hospitalización de Flaherty, dándole oportunidad para reflexionar sobre las ventajas del incidente.

A Flaherty no le gustaba del todo la composición de su película, hecha de retazos sueltos y generales, sin una columna vertebral que los definiera. En su memoria atesoraba gran cantidad de relatos acumulados a través de los días; él mismo era un narrador ameno y disfrutaba contando estas historias. No extraña su decisión de regresar al norte y concentrarse “en el personaje de un esquimal y su familia para revelar hechos característicos de su vida” (Barnouw:36), echando mano de recursos narrativos inéditos en la cinematografía; decisión en la que fue consistente al momento de la realización, pues el énfasis del filme estaría puesto

en personajes principales a través de quienes reconstruyó secuencia a secuencia una representación romántica de las prácticas inuit.

Con esta determinación en mente, Flaherty comenzó una búsqueda, acaso más decepcionante y prolongada que cualquiera llevada a cabo por él hasta entonces: durante cuatro años, de 1916 a 1920, se afanó en conseguir –sin éxito- el apoyo monetario necesario para la concreción de su proyecto.

Impartió conferencias, redactó artículos con magros resultados económicos. Con la misma finalidad intentó exhibir la película de 1914; tocó las puertas de grandes compañías productoras y distribuidoras, como la *Paramount* y la *Scenograph Feature Film Co.* -interesadas en películas de ficción que garantizaran grandes sumas en taquilla y no en las peripecias de algunos nativos en lejanas tierras-; huelga decir que nada obtuvo de ellas (Ruby, 1980:438s).

En 1920, tras numerosos desaires, Flaherty convenció a Thierry Mallot -socio de una compañía peletera francesa, la *Revillon Frères*- de las virtudes y utilidad del proyecto, obteniendo así el auspicio anhelado. De esta forma dio inicio a la tradición de las compañías patrocinadoras de cineastas independientes (436).

La *Revillon Frères* dispuso que Flaherty recibiera 500 dólares mensuales por tiempo indefinido más 13000 dólares por concepto de equipo y gastos técnicos (Barnouw:37). Un detalle que nos muestra hasta qué punto Flaherty había calculado la realización de la película, teniendo como base la participación de los nativos, es el crédito de 3,000 dólares que solicitó se abriera para retribuir a los esquimales la ayuda prestada.

Una travesía de dos meses lo llevó hasta Port Harrison, campamento subártico en la costa noreste de la Bahía Hudson. La creación de *Nanook of the North* por fin pisaba tierra firme en su carrera hacia el alumbramiento cinematográfico.

En sus andanzas, Flaherty había observado las repercusiones del mundo moderno en la existencia de las culturas que despuntaban en sitios apartados; pudo ver cómo poco a poco se desdibujaban en la bruma del humo industrial.

Su intención no era juzgar la intervención colonial –que paradójicamente sería cuestionada con motivo de su propia película-, sino preservar en la memoria del público occidental los avatares de una sociedad en vías de extinción.

Durante el rodaje de *Nanook*, la motivación y el interés de Flaherty estribó en captar la vida de los esquimales en lo que consideraba su esencia; atesorar en la cinta costumbres y tradiciones anteriores al contacto con el “hombre civilizado”. Quería restañar un daño del que él mismo se sentía responsable, pues por mucho tiempo sus exploraciones fueron punta de lanza para las avanzadas del progreso.

Flaherty entró en contacto con la tribu itivimuit. Entre ellos vivía un cazador célebre, Allakariallak, (Rothman, 1998:24) a quien Flaherty eligió como protagonista de su película. El entusiasmo del realizador contagió a los esquimales, y en particular al cazador, conocido en el filme como Nanook.

Sobre esta película, Sadoul afirma:

Flaherty pareció un Jean-Jacques Rousseau del cine. Su Nanook era un “buen salvaje” a quien la “civilización” no había rozado ni corrompido. Sin ninguna relación con ella –ni siquiera con los representantes de Révillon-, no tenía más enemigo que la hostilidad de la naturaleza. Con ser un poco

utópico, este indígena no por eso era menos vivo y presente. (234)

Los itimivuits se involucraron en la realización, incluso llegaron a conocer tan bien la cámara que podían desarmarla para darle mantenimiento y volver a construirla.

Seis semanas después del arribo de Flaherty y a instancias de Nanook, se prepararon para filmar una cacería de morsas armados sólo con arpones, como lo

hicieran sus antepasados y no con rifles modernos. Nanook y sus compañeros estaban dispuestos al peligro, conscientes de que el propósito no era obtener la carne del animal sino plasmar en la obra una experiencia comunitaria relevante. El 26 de septiembre de 1920 la acometida se llevó a cabo. Tuvieron que luchar contra una morsa poco dispuesta a cooperar, mientras Flaherty filmaba una de las secuencias más famosas de aquellos tiempos, haciéndose sordo a los reclamos de los hombres por terminar de una vez a escopetazos.

Para Flaherty no era un recurso espurio fabricar un escenario y aleccionar al protagonista sobre cómo debería comportarse ante la cámara si con ello obtenía un testimonio revelador de la supervivencia en aquellas regiones polares. Cuando filmaba la construcción de un iglú, se percató de que no había luz ni espacio suficientes, de modo que edificaron uno más grande, al que practicaron un corte transversal. Así pudo filmarse a Nanook y su familia realizando actividades tan cotidianas como dormir.

Flaherty filmó escenas de gran intimidad familiar en las que Nanook y su esposa Nyla educaban a sus hijos en las artes de la supervivencia. Intercalando escenas en las que los perros de caza dormían a la intemperie y peleaban furiosamente por alimento, el director logró plasmar la lucha de los itimivuits contra las inclemencias del tiempo y la escasez de recursos.

En marzo y abril de 1921 fueron revelados los negativos tomados durante el invierno. Nuevamente fue requerida la ayuda de los esquimales para acarrear enormes cantidades de agua necesarias en el proceso.

Flaherty volvió a la “civilización” al terminar el verano. En el invierno de ese mismo año se consagró a la tarea de moldear su película. La experiencia previa lo había dotado de un dominio de la narrativa cinematográfica muy particular basada en la puesta en escena (Barnouw:39). Por otro lado, los intertítulos ideados por Flaherty ayudaban a crear una atmósfera de empatía e interés hacia los protagonistas de la película.

Corrían los primeros meses de 1922 cuando *Nanook* estaba listo para recorrer el mundo, pero Flaherty aún debía salvar algunos obstáculos antes de exhibir su película. Los costos de producción se habían elevado a 53,000 dólares rebasando las expectativas iniciales; era necesario recuperar la inversión, y la única esperanza eran las grandes compañías distribuidoras. Por desgracia, firmas como la Paramount no consideraron rentable una película que pretendía mostrar la vida y hechos de una remota tribu esquimal.

Finalmente, la compañía francesa *Pathé Pictures* aceptó distribuir la obra, promoviéndola como una película de ficción convencional. Se presentó por primera vez el 11 de junio de 1922 en la sala Capitol de Nueva York. Yendo a contracorriente de los augurios iniciales, el público y la crítica celebraron el acontecimiento.

Flaherty y la *Revilleon Frères* vieron económicamente recompensada su empresa. Como en sus tiempos de explorador, Flaherty descubrió una veta rentable de filmación; la Paramount de inmediato le propuso filmar un nuevo documental en los Mares del sur, otorgándole todas las comodidades financieras.

La notoriedad de Flaherty aumentaba paulatinamente. Sin embargo, fue necesario que Eisenstein lo declarara su guía y maestro para que los cónclaves intelectuales y artísticos de Hollywood y la Costa Este -acostumbrados a recibir lecciones provenientes del otro lado del Atlántico- aceptaran la genialidad de Flaherty (Ruby, 1980:437).

Años más tarde, en el Festival Cinematográfico de Mannheim (1964), los documentalistas decidieron que *Nanook* era la mejor película de todos los tiempos, y ya para entonces se consideraba a Flaherty el creador del documental. John Grierson, fundador del *documentary movement*, usó el término *documentary* por primera vez para referirse a *Moana*, la película filmada por Flaherty en los Mares del Sur (Grierson:139).

A pesar del éxito alcanzado con *Nanook*, pasados los años Flaherty fue severamente acusado por la crítica. Su actitud se calificó como ahistórica y colonialista (Colombres:13) en tanto representaba a la misma civilización que irrumpiera en la calma de los itimivuits. Por otra parte, el uso de la puesta escena fue considerada por algunos como ausencia de rigor científico en la filmación y una tomadura de pelo para los espectadores que observaban aquellos hechos como reales (Rothman, 1998:25); finalmente, la cohabitación del hombre con los perros de caza se calificó como una semejanza mal intencionada de los inuits con los animales (33).

En suma, hubo quienes opinaron que los informantes fueron víctimas de una abierta explotación por parte del director (34), que exhibió sus vidas al mundo occidental mientras *Nanook* moría durante una expedición (Barnouw:43s).

Pese a la polémica generada en su contra, Flaherty tenía como objetivo la mutua comprensión entre los pueblos, comenzando por la empatía entre el observador y los sujetos frente a la cámara. Para él, la finalidad del documental es “representar la vida bajo la forma en que se vive” (152) y este objetivo supone la selección cuidadosa de las tomas, la dramatización de escenas, en suma una reconstrucción que no necesariamente es análoga a su referente, pero que tampoco pierde valor como propuesta fílmica verosímil.

Vertov: la perspectiva futurista del ojo mecánico

Soy el cine ojo, soy el ojo mecánico. Yo, una máquina, te enseñé el mundo como sólo yo puedo verlo. Ahora y para siempre, me libero de la inmovilidad humana.

Dziga Vertov

*Dziga Vertov.*¹¹ En el nombre que Denis Arkadievich Kaufman eligió para sí mismo se hallan cifrados los átomos de su obra; poesía de los engranes, maquinaria del arte.

Hijo de un bibliotecario, Vertov nació en Bialostok, al occidente del imperio ruso, el 2 de enero de 1896. Estudió música en el conservatorio de su ciudad natal y medicina y psicología en Petrogrado, ciudad a la que emigró con su familia en 1914, al empezar la Primera Guerra Mundial. En calidad de poeta, Vertov se adhirió al movimiento futurista que desde Italia y Francia se había extendido al resto de Europa.

Entre 1916 y 1917, Vertov montó un audio-laboratorio donde editó poemas sonoros que quedaron registrados en discos, siguiendo los patrones del futurismo (Barnouw:51). Más tarde habría de continuar esta línea tanto en su obra cinematográfica como en sus manifiestos, tan importantes para los adeptos de esta vanguardia liderada en Rusia por Vladimir Maiakovski (Howe:298).

Con el arribo de los bolcheviques al poder, Vertov ingresó al Comité de Cine de Moscú. En 1918 se convirtió en el editor del primer noticiario cinematográfico, el *Kino-Nedelia* (cine-semana), publicado por la Sección *Foto-Kino* del *Narkompros* (Comisariado de Educación del Pueblo). Este noticiario vino a sustituir los de Pathé, Gaumont y el Comité Skobelev posteriores a la Revolución de Octubre (Vertov, 1998:45).

En aquellos años el caos era una constante en Rusia; a la guerra civil se sumaron las invasiones aliadas que pretendían extinguir la Revolución de Octubre. El pueblo sufría hambres y epidemias causadas por los conflictos bélicos. La extensa difusión de los semanarios contribuía a la unificación de regiones distantes, creando un sentimiento de empatía entre las etnias que conformaban el mundo ruso. Las copias del *Kino-Nedelja* se distribuían en un tren que llegaba a todos los frentes. En los pueblos y ciudades se daban funciones en las calles y a campo abierto. Un vapor remolcaba una barcaza itinerante con capacidad para 800 personas donde se proyectaba el noticiario. En ella viajaba también un camarógrafo encargado de captar y enviar imágenes a Vertov (Barnouw:51).

En paralelo con la realización del noticiario, Vertov editó varios documentales de gran extensión, retomando las imágenes disponibles para darles forma a través del montaje, de tal suerte que expusieran un tema con una amplitud y una profundidad que difícilmente podría alcanzarse en el semanario. Así vio la luz en 1919 *Aniversario de la Revolución (Godovshtchina Revolutsii)*, filme considerado por Vertov como el punto de partida del proyecto conocido como *Kino-Pravda* (Vertov, 1998:46). Sin embargo las secuelas de la guerra obstaculizaron la realización de los noticiarios y documentales; el bloqueo impuesto por los invasores no les permitía abastecerse de película virgen y se vieron obligados a procesar el material archivado para seguir filmando.

Con la expulsión de los invasores en 1920, la atmósfera rusa experimentó una calma engañosa, porque al interior la nueva sociedad continuó su transformación. Vertov conocía la importancia del noticiario para documentar las nuevas crisis y darlas a conocer en toda la Unión Soviética. Al terminar las revueltas internas, dio forma a un largometraje siguiendo el procedimiento, habitual en él, de integrar secuencias obtenidas por los camarógrafos diseminados en toda Rusia, dando a

¹¹ En ruso “giro continuo”, “movimiento perpetuo”.

las imágenes en conjunto la fuerza de un nuevo significado. El resultado fue *Istoriya Grazhdanskoi Voini, Historia de la Guerra Civil, 1921* (Barnouw:52).

Las epidemias y el hambre seguían asolando a la Unión Soviética. Tras la rebelión de los marineros de Kronstadt, Lenin abandonó el Comunismo de la Guerra e inauguró una nueva política económica en un intento por restaurar la precaria situación rusa. Aunque se abrieron nuevas posibilidades de experimentación artística, los cineastas seguían constreñidos por la carencia de material fílmico. Las películas de ficción volvieron a proyectarse en salas averiadas por la guerra. Ante la ausencia de una producción nacional se importaron películas extranjeras.

Entonces Vertov decidió ampliar el campo de su actividad, reducida hasta entonces a compilar imágenes. A la par que producía nuevos filmes, empezó a teorizar acerca de la función que debían desempeñar estas obras y la forma en que debían ser hechas (Petric:272s). Redactó varios manifiestos donde exponía estas ideas, algunos de ellos firmados por el Consejo de los Tres o *troika*. Dicho Consejo estaba conformado por Dziga Vertov, su esposa Yelizaveta Svilova y Mijail Kaufman, camarógrafo principal del nuevo proyecto y hermano de Vertov.

A finales de 1919 Vertov ya tenía el manuscrito del *Manifiesto sobre el desarme del cinematógrafo teatral*, publicado en 1922 con algunas variantes bajo el título *Nosotros*, en el número I de la revista *Kinophot* (Vertov, 1998:37ss). En este manifiesto Vertov asumió para él y los suyos el nombre de *kinok*, denominación que los distinguía de los cineastas comerciales, a los que consideraba inútiles y perniciosos (Vertov, 1975:105).

El objetivo de los *kinok* era transmitir a su obra la perfecta cadencia de las máquinas, la velocidad y precisión de sus movimientos. La clave técnica del *kinokismo* residía en lo que Vertov llamó los intervalos, el paso de un movimiento a otro. Era la organización de estos intervalos a semejanza del ritmo industrial lo que confería al cine su carácter (Vertov, 1998:37s).

A principios de 1922 Lenin dejó en claro la importancia de la cinematografía para su gobierno, sobre todo, aquellas películas que retrataban la realidad de la Unión Soviética. Vertov aprovechó para concretar su nuevo proyecto de periodismo cinematográfico, el *Kino-Pravda* (cine-verdad), que se proyectó por primera vez en mayo de 1922 y continuó apareciendo mensualmente hasta 1925 (Barnouw:54).

El *Kino-Pravda* era la voz de los *kinok*, su propósito era proteger al pueblo de la “nociva influencia de los dramas del cine artístico” (Vertov, 1998:47) y fomentar la lucha contra las producciones comerciales.

Para realizar el *Kino-Pravda*, Vertov echaba mano de las distintas secuencias filmadas que mostraban fragmentos de la realidad rusa, organizándolas en torno a un gran tema. Los *kinok* renunciaron a los actores profesionales así como al uso de un guión para rescatar la relevancia social e histórica de las escenas (Vertov, 1998:48). De este modo, “el cine-ojo es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre.” (33)

Siguiendo las directrices del *Kino-Pravda*, Vertov realizó varios documentales: *Cine-Ojo (Kino-Glaz, 1924)*, *¡Adelante, soviéticos! (Shagai, Soviet!, 1926)*, *Una sexta parte del mundo (Shestaya Chast Mira, 1926)* y *El undécimo año (Odinnadtsati, 1928)*.

Para 1929 la postura combativa de Vertov lo había convertido en un personaje incómodo e incluso peligroso para los nuevos tiempos políticos. Stalin consideró también a la cinematografía como piedra de toque en su régimen, pero exigía de los cineastas una planeación previa, un guión inicial bien delimitado que respondiera a las expectativas oficiales. Nada más lejano de los ideales de Vertov, para quien era inconcebible restringir la vida real a una trama previamente orquestada. Para seguir trabajando, Vertov tuvo que ceder terreno, presentando documentos en los que “analizaba sus intenciones sin especificar tomas ni secuencias.” (Barnouw: 60)

Gracias a esto pudo filmar lo que sería su testamento cinematográfico, “la ilustración más elocuente de la tesis de los ‘intervalos’ defendida por el *cine-ojo*” (Vertov, 1998:36). *El hombre de la cámara* (*Cheloveks Kinoapparatom*,¹² 1929) representa una sutil paradoja: en sus inicios, Vertov rechazó cualquier artificio escénico al momento de filmar, por considerarlo nocivo para los objetivos que perseguía con su obra y contrario a las ideas que promovía en sus manifiestos; en cambio, en su última película recurrió a todo tipo de efectos para ilustrar su sistema y mostrar la realidad (Vogel:42).

Como su título lo indica, la película se concentra en un sujeto omnipresente, el camarógrafo documentalista, siguiéndolo en su afanoso registro de la vida cotidiana en Moscú. Como un aleph borgeano, la lente contiene todas las imágenes desde múltiples ángulos, incluida ella misma; *el hombre de la cámara* es a un tiempo personaje y espectador de sí mismo.

En algún momento, la cámara, el ojo mecánico perfecto, adquiere autonomía, se desplaza sin la ayuda de su operador, acaso demasiado torpe o lento para cubrir sus exigencias de movilidad. La cámara crece por encima de la multitud y la lente se funde con el ojo humano, constituyendo una sola entidad mecánica perfecta.

Vertov intercala secuencias en las que el movimiento se detiene. El espectador observa un fotograma y más tarde las tiras de celuloide que corren en una rebobinadora. Con esta narración metatextual el autor nos recuerda que el filme emerge de un proceso de edición creativo: la realidad que observamos lo es en tanto pasa por el tamiz del ojo-lente. La magia del montaje hace interesante y significativo el curso regular de los hechos cotidianos.

Sobre la película, comenta Sadoul:

¹² La traducción más cercana sería *El hombre con (una) cámara*. Recupero la traducción más conocida en la bibliografía castellana, tomando en cuenta que es inexacta con respecto a la gramática rusa.

Un ojo puede sin demasiadas dificultades sorprender la vida de improviso, pero una cámara era entonces un aparato pesado, molesto, que exigía estrictas condiciones de luz. Por lo tanto, se perturbaba inevitablemente al individuo que se filmaba. Vertov y su hermano Kaufman pudieron registrar sin demasiado trabajo los asuntos habituales de los noticieros: ceremonias, oradores, mítines, manifestaciones, deportes, etcétera, o asuntos particulares, tales como niños demasiado absortos en un espectáculo para ver al operador. Pero cuando quisieron estudiar los sentimientos, o aun el trabajo, la cámara se reveló incapaz de cumplir su papel de ojo. Había que ocultarse en un matorral para utilizar los teleobjetivos de los films de fieras para poder sorprender, por ejemplo, a una familia en llanto sobre una tumba. La aplicación de esa técnica era obligatoriamente restringida. (165)

Seth Feldman distingue al Vertov realizador del Vertov escritor de manifiestos (54). Existen diferencias notables entre uno y otro que hacen de *El hombre de la cámara* una obra compleja y paradójica que a la fecha se analiza y discute. Este experimento permitió que el cine se reiterara como componente activo en la vida social; por otra parte, la propuesta del *kino-pravda* sería retomada en los sesentas por Georges Sadoul, quien utilizara la traducción literal al francés (*cinéma-vérité*) para referirse a la corriente cinematográfica que más tarde inspiraría a la Nueva Ola Francesa (51).

Rouch: tras la subversión del Otro antropológico

El cine, arte del doble, es ya el paso del mundo de lo real al mundo de lo imaginario, y la etnografía, ciencia de los sistemas de pensamiento de los otros, es una travesía permanente de un universo conceptual u otro, una gimnasia acrobática en la que perder el pie es el menor de los riesgos.

Jean Rouch

Jean Rouch nació en París el 31 de mayo de 1917. La educación que recibió de sus padres estuvo marcada por el interés de éstos en la investigación –antes de la Primera Guerra el padre trabajó como meteorólogo en el Antártico, y años más tarde impartió clases de oceanografía en la Universidad de París-, la pintura, la literatura y la fotografía. Su padre fue también un oficial de la marina francesa, y debido a constantes reubicaciones, el joven Rouch no pasó más de dos años en el mismo lugar; Brest, París, Argelia, Alemania, Marruecos, los Balcanes, Atenas, Estambul fueron sus destinos en aquellos años. En Brest, siendo un niño aún, vio la primera película de su vida, *Nanook of the North*; semanas después su madre lo llevó a ver *Robin Hood*, con Douglas Fairbanks. De esta forma ingresó al mundo del cine, de la mano de un documental y una película de ficción, oscilación que conservaría en su obra posterior. (Taylor, 1991:92)

Otra influencia en el espíritu de Rouch fueron los escritores surrealistas, cuyas obras leyó con fascinación desde los 15 años; según el propio Rouch, en sus películas pueden encontrarse rastros de Breton, Leiris, Eluard (Taylor, 1991:94), y de pintores como De Chirico, Magritte y Dalí.

Al finalizar su bachillerato en París decidió estudiar ingeniería civil, e ingresó en *la Ecole des Ponts et Chaussées* en 1937. En esa época hizo dos descubrimientos: la *Cinématèque*, un pequeño cuarto en el tercer piso de algún edificio en los *Champs Élysées*, donde cada viernes había una función de cine; y el nuevo *Musée de l'Homme*, centro intelectual de la antropología francesa, donde conoció a los antropólogos Marcel Griaule y Germain Dieterlen.

Dos años después de ingresar a la *Ecole des Ponts et Chaussées* empezó la Segunda Guerra Mundial. Rouch atravesó toda Francia en bicicleta, desde el río Marne hasta el Macizo Central, volando puentes para detener el paso del ejército alemán, sin conseguirlo. Tras la ocupación, Rouch regresó a París para cubrir los tres años restantes de su carrera. Luego de un incidente en Britania con un *comandant de terre* que erróneamente pensó que Rouch y sus amigos, Pierre Ponty y Jean Sauvy, pretendían huir a Inglaterra, los tres determinaron instalarse en África occidental trabajando como ingenieros, en 1941. (Taylor, 1991:95)

En Níger, donde dirigió la construcción de caminos y puentes en condiciones técnicas y climáticas adversas, Rouch conoció a Damouré Zika, con quien realizó gran parte de sus películas.¹³ Fue gracias a Damouré que Rouch vio por vez primera un rito de posesión. (Taylor, 1991:95)

Rouch envió las notas recabadas a Griaule, quien lo había apremiado para que lo mantuviera al tanto de la información que obtuviera en África. Así, mientras continuaba su labor de ingeniero, empezó a estudiar la posesión entre los shongai.

Poco después el gobernador expulsó a Rouch de Níger por no pertenecer a la *Légion des Combattants*. Remontando el río Níger llegó a Senegal, donde conoció a Theodor Monod, director del *Institut Français d'Afrique Noir (IFAN)* y a Paul Rivet, fundador del *Musée de l'Homme*. En la biblioteca del IFAN estudió etnografía Africana y transcribió sus observaciones. Regresó a su país luego de unirse al ejército francés en Marruecos. Alentado por Griaule estudió un doctorado en antropología bajo su tutela.

Al terminar la guerra Rouch se propuso realizar una película acerca de Berlín, que había quedado destruida, y escribió un texto sobre el tema que fue publicado por Cocteau en *Couleur de Temps* en 1945, bajo el título *Berlin Août 1945*. Al volver a

¹³ Por su parte, Zika seguiría realizando películas.

París buscó trabajo sin conseguirlo. Para ganar dinero, Rouch y sus amigos escribieron artículos que fueron bien remunerados. Más tarde firmaron un contrato con la *Agence France Press* (AFP), cediéndole los derechos de las fotografías que tomaran durante una travesía en canoa por el río Níger, planeada tiempo atrás.

El viaje duró nueve meses. Rouch rodó su primera película en blanco y negro, al norte de Níger, con una vieja cámara Bell & Howell de 16 milímetros que compró en París (emulando a su antecesor, Flaherty). En la frontera de Mali y Níger filmó la cacería de un hipopótamo, además de otras muchas tomas captadas desde la canoa que los transportaba. Ya en París le resultó muy difícil editar la cinta, pues en principio, la cámara de 16 milímetros no permitía la sincronización de la imagen y el sonido, tampoco era posible hacer copias para su distribución (Feld:224). En estas condiciones proyectó lo que pudo rescatar para Lévi-Strauss y Griaule en el *Musée de l'Homme*, y éstos consideraron la cinta como un camino recién abierto para la antropología (Taylor, 1991:96). Este fue el inicio de Rouch como cineasta-etnógrafo.

Poco después Rouch regresó a Níger para continuar con sus filmes etnográficos, ahora con película a color. A este período corresponden tres cortometrajes; *La Circoncision*, *Les Magiciens de Wanzerbé* e *Initiation a la danse des possédés*, proyectados en el festival de Biarritz ante la mirada atenta de directores como Clement y Cocteau. Posteriormente, los tres cortos se reeditaron en una sola película, *Les Fils de l'eau*; esta fue la primera película a color en 16 milímetros transferida a 35 milímetros en Francia.

A finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, Rouch continuó sus viajes centrandó su atención en la religión y los fenómenos migratorios de las tribus Sorko y Shongai-Zarma, de Níger. Realizó varios cortos acerca de estos tópicos en colaboración con Roger Rosfelder y afinó su técnica de filmación con cámara en mano (Feld:225s). De aquel tiempo datan los primeros experimentos de Rouch con las nuevas grabadoras de sonido portátiles, campo donde fue pionero. Grabó

música del África occidental y realizó experimentos para conseguir la grabación sincrónica del sonido, que en aquel tiempo aún no existía.

El creciente reconocimiento intelectual de la obra filmica y etnográfica de Rouch permitió la profesionalización del cine etnográfico francés. En 1952, con el apoyo de André Leroi-Gorhan se instituyó el *Comité du Film Ethnographique* en el *Musée de l'Homme*, con Rouch como secretario general. (Feld:25)

A mediados de los cincuenta, Rouch siguió a los hombres de la tribu Shongai en su migración de Níger hacia las grandes ciudades del occidente Africano, Accra y Abidján. En Ghana realizó *Mammy Water* y *Les Maitres Fous*, e inició la filmación de *Jaguar*.

En la controvertida película *Les Maitres Fous*, Rouch abandona la descripción pura de los eventos, abordando el tema de la posesión entre los Songhay-Zarma a través de una estructura narrativa teatral que sintetiza los momentos cruciales para lograr una mayor profundidad explicativa. A finales de los cincuenta, Rouch se dedica por entero al estudio de la religión Songhay y da por terminada su tesis de doctorado, que se publica con el título de *La Religion et la magie Songhay*, a la que se considera su mejor publicación etnográfica.

Las películas posteriores de Rouch entrañaron varios problemas técnicos. Uno de ellos era que no existían cámaras portátiles de 16 milímetros que fueran lo suficientemente silenciosas ni con la velocidad adecuada como para grabar el sonido al mismo tiempo. Esto repercutía en la realización de las películas, pues tanto las estructuras narrativas como el montaje de las escenas debían adecuarse a las limitaciones técnicas de la época. Esta situación propició que Rouch experimentara con el papel de sus personajes al interior de la película, presentándolos como sujetos conscientes de su propia actuación.

La influencia del ambiente turbulento que se vivía en el África colonial fue otro aliciente para ensayar de manera más abierta con estructuras dramáticas,

eligiendo el tópico que pudiera causar un impacto directo entre un público más amplio. Así nació *Moi, un noir*. La película muestra un grupo de africanos en un poblado de la costa Ivory Treichville actuando un psicodrama acerca de ellos mismos. La cinta carecía de sonido y Rouch le propuso al actor principal Oumarou Ganda que improvisara una narración al tiempo que veía el corte filmado tres años antes. Los comentarios de Ganda hacían referencia a su participación en la guerra de Indochina. Este recurso narrativo le dio un tono fantástico a la película que confundió al público espectador. Rouch considera que el éxito de la película reside en el deliberado intento de ser subjetivos y en dejar que Ganda retratara su propio mundo imaginario y sus fantasías. *Moi un noir* se considera la primera película que otorgó voz a los Áfricanos y les permitió presentar la realidad de su mundo (Feld:226).

Rouch asegura que *Los olvidados* de Buñuel, influyó en *Moi, un noir*, por la facilidad con que cruza la barrera entre sueño y realidad, “el sueño es tan real, quizá más, que la realidad”. Ese brinco entre una y otra fue lo que intentó en *Moi, un noir* y más tarde en *La pyramide humaine* (Taylor, 1991:100).

En 1960, el sociólogo francés Edgar Morin cuestionó a Rouch: “Jean, has realizado todas tus películas fuera de casa, ¿acaso sabes algo acerca de la Francia contemporánea?” (Taylor, 1991:96). Morin le sugirió que volviera su mirada hacia París e hiciera una investigación antropológica sobre su propia tribu. Rouch fue responsable de organizar la filmación y Morin se ocupó de reunir a los informantes. Rouch sabría más tarde que tanto Morin como los protagonistas formaban parte de la agrupación política “Civilización y barbarie”, circunstancia que dificultó el rodaje y acarreó consecuencias para los informantes. Algunos perderían su empleo después de la película; otros ingresaron al mundo del cine.

Rouch, quien había colaborado con el inventor suizo Stefan Kudelski en el diseño de la grabadora portátil de sonido Nagra, convocó a Michel Brault, operador del *National Film Board of Canada* que a la sazón realizaba un trabajo semejante. Juntos construyeron la *Eclair* de 16 milímetros, equipo portátil que hacía posible la

grabación del sonido en sincronía con la imagen a una velocidad estándar de 25 cuadros por segundo sin que el ruido del mecanismo se filtrase en el audio. El prototipo funcionó correctamente y *Chronique d'un été* (1961) vio la luz en París, convirtiéndose en el emblema del *cinéma-vérité*.

Esta escuela se caracteriza por la filmación en escenarios reales, sin guión; se asume que los sujetos filmados no son actores y son más auténticos en tanto responden a la presencia de la cámara: "Rouch is fond of saying that he does not film reality as it but reality as it is provoked by the act of filming." (Rothman, 1997:87). Este principio de intervención da lugar a una nueva verdad cinematográfica o *cine-verdad* (*cinéma-vérité*), resultado de la provocación al momento de filmar.

Crónica nos presenta a un grupo de parisinos cuestionados acerca de su propia vida, mientras transcurre el verano de 1960. La película combina las técnicas del psicodrama, la crítica y la reflexión autoconciente desarrolladas por Rouch en sus trabajos anteriores. A lo largo de la obra ocurren encuentros inesperados y se exploran las cuitas de los informantes, logrando momentos de gran intensidad dramática (Rothman, 1997:71ss).

Crónica reportó muchas novedades en su realización. Para comenzar tanto Morin como Rouch compartieron el plano cinematográfico con los informantes, renunciando a la autoridad que implica el anonimato para acceder a la reflexividad. Por otra parte, Rouch recuperó la técnica del *feedback* integrándola al cuerpo del filme, por lo que el espectador puede conocer las opiniones de los protagonistas sobre su propia participación y sobre la película en general.

Rouch se autoconsidera descendiente de Robert Flaherty y Dziga Vertov (Rouch:1995). "El es el ojo tierno de Flaherty munido del ojo y la oreja mecánicos de Vertov" (Colombres:19). De uno y otro recupera preguntas que actualmente constituyen focos de atención para la antropología visual: "¿debemos poner la realidad en los filmes (en el 'marco de la vida real') como hizo Flaherty, o debemos

filmar como lo hizo Vertov, sin planificar un marco particular (la 'vida cogida por sorpresa')?" (Rouch, 1995:101).

Herederero de Flaherty, Rouch ha compartido la polémica del colonialismo y la falta de visión histórica. Su interés en el detalle, en la anécdota, tiende al aislamiento de las imágenes de su contexto y duración; esto ha sido interpretado como cierta falta de compromiso para "concretar sus intenciones en contacto con lo real vivido" (Colombres:16).

Africanista destacado, Rouch rindió homenaje a ese mundo que se extinguía frente a sus ojos, sin salvar la distancia con respecto al ámbito colonial. "Es que su gran confianza en la improvisación, que heredó de Vertov, no lo condujo por lo general a tierra firme, sirviéndole más bien para justificar su oportunismo, dándole vías de escape" (Colombres:23)

De Vertov recupera la noción de "cine-verdad" (en oposición a la tradición teatral); el movimiento perpetuo que liberó la cámara de su tripié así como la recurrencia a escenarios reales y a secuencias improvisadas. De Flaherty rescata los principios de la antropología compartida, desarrollándolos más ampliamente e incorporándolos como parte de la obra.

Crónica comporta un intento decisivo por abatir la distancia insalvable entre el observador y el observado, convirtiendo a sus informantes en actantes, coautores del filme. "We might say that Rouch's goal is to enable 'ethnographic others' the objects of anthropological study, also to become subjects who make this study their own" (Rothman, 1997: 94).

Para Rouch el cine etnográfico conlleva una búsqueda permanente, "donde etnógrafos y etnografiados se comprometen a marchar juntos en el camino de lo que alguien llamó antropología compartida" (Colombres:22).

Rouch considera que no existe una línea divisoria entre el arte y la ciencia, entre las películas documentales y las películas de ficción; ambas tienen el mismo objetivo, que es dar un nuevo sentido a la otredad, inspirado en la idea de Saint-Exupéry de que la diferencia no es una restricción sino una adición (Taylor, 1991:98).

Para Rouch, el cine de ficción transita del mundo real al imaginario, mientras que la etnografía es un punto de cruce permanente de un universo conceptual a otro.

Capítulo III. Análisis

Para mi, observar un film es una actividad completamente proyectiva

Roland Barthes

La integración del *corpus*

Las obras elegidas sostienen un parentesco estético, ético y epistemológico hecho patente por Rouch en el artículo “El hombre y la cámara”.

Las tres películas cuentan con un valor cinematográfico legitimado por la crítica y también con un valor reflexivo cuyos alcances para la antropología visual siguen siendo objeto de estudio.

Más allá de su valor como joyas de la cinematografía, las películas seleccionadas cumplen con los rasgos propios del documental antropológico señalados en el capítulo I. Aunque son resultado de contextos sociohistóricos y proyectos antropológicos distintos, las tres suponen una concepción de la cultura y de las prácticas que en este marco resultan significativas; en consecuencia, cada una expresa la búsqueda de una verdad antropológica que da dirección y unidad al texto cinematográfico.

En los tres casos los actantes comparten alguna noción sobre la naturaleza del proyecto fílmico que realizan y expresan su consentimiento frente al mismo. Como analistas nos enfrentamos al principio de incertidumbre, barrera que impide conocer a cabalidad su grado de conciencia sobre el carácter del texto, más nos apoyamos en un marco analítico que permite identificar signos de la voluntad puesta por el informante en la realización del producto.

El modelo analítico

En el inicio, estaban Francesco Casetti y Federico di Chio. Explicaron el acto de analizar un film como una operación circular de descomposición y recomposición que tiende a la inteligibilidad del texto. Vieron que era bueno y se regocijaron por ello.

El análisis adapta a las necesidades de la investigación el modelo por Casetti y Di Chio en *Cómo analizar un film*. Éste propone la observación detallada de cada rasgo textual para su posterior reintegración a un todo más transparente a los ojos del investigador. El marco analítico permite conocer cada película en detalle y arroja una serie de datos que después pasan por la interpretación.¹⁴

Para fines de este trabajo, modifiqué el orden propuesto por los autores, resultando lo siguientes momentos:

- a) Segmentación: corte del texto en unidades analíticas.
- b) Enumeración y ordenamiento: constitución de un mapa por cada película mediante la “calificación” de cada secuencia con base en los grandes temas abordados en las diferentes unidades fílmicas.¹⁵
- c) Estratificación: examen transversal de las partes segmentadas con base en rasgos específicos, a saber: plano, angulación, inclinación, movimiento de cámara, composición, acción, texto (escrito), montaje y sistema de miradas. Los resultados se organizan en tablas de control.¹⁶
- d) Recomposición: visión unitaria del texto a través de tópicos que resulten significativos para los fines del proyecto.

Entre los incisos a y b añadí un paso indispensable: la selección. Con base en criterios de pertinencia me propuse un análisis que arrojase una mirada extensa

¹⁴ No perdamos de vista que el cambio de soporte (película a video) modifica el texto, circunstancia que he asumido a cambio de salvar la distancia tecnológica y epocal con respecto al *corpus*.

¹⁵ Ver mapas descriptivos.

¹⁶ Ver tablas de control anexas en disco compacto.

sobre cada filme, sin pasar la totalidad de la obra por el proceso de observación detallada.

El análisis consideró los prefacios y epílogos de cada película con el fin de contar con datos que dieran cuenta de su circularidad (principio-fin). Para seleccionar el resto de las secuencias era necesario acudir a un procedimiento distinto del azar para no perder información que sirviera a los fines del trabajo.

Acudiendo a la tradición de la lingüística saussureana (1998)¹⁷ y más precisamente a su reformulación comunicológica en el modelo funcionalista de Jakobson (1996), realicé la selección con base en la noción de “relación sintagmática”, en el entendido de que cada plano constituye una unidad lingüística que a su vez integra una cadena lineal en la cual los segmentos se interrelacionan “en presencia” y por oposición entre sí.

Resultado de esta aplicación, cada película se fragmentó en unidades dramáticas (unidades de sentido o sintagmas) integradas por conjuntos de planos que representan una acción continua, entendiendo por plano o toma la “reproducción de una acción continua filmada por una cámara sin interrupción” (Mascelli:9). Las unidades fueron concentradas en los mapas que se muestran más adelante.¹⁸

Los rasgos de la estratificación se vaciaron en tablas totales (una por cada filme), que permitieron tanto el control de datos como la visión de conjunto sobre cada película. Los sintagmas seleccionados se integraron como una columna de la tabla

¹⁷ Afirma Saussure que en el discurso “las palabras contraen entre sí, en virtud de su encadenamiento, relaciones fundadas sobre el carácter lineal de la lengua, que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez (...) Estas combinaciones que tiene por soporte la extensión pueden ser llamadas *sintagmas* (...) Situado en un sintagma, un término adquiere su valor sólo porque se opone al que precede o al que sigue, o a los dos.” (173). Si bien la propuesta aplica al estudio del lenguaje verbal, resulta útil en tanto supone la existencia de unidades sistémicas delimitadas por la oposición de sus valores. Cabe añadir que según el autor “la relación sintagmática es *in praesentia*; se apoya en dos o más términos igualmente presentes en una serie efectiva.”

¹⁸ Para más información sobre el sintagma icónico como unidad de sentido, puede verse Metz C., “La gran sintagmática del film narrativo” en Barthes, R., et al, *Análisis estructural del relato*, pp.155ss.

total, asignando a cada secuencia una calificación temática que resultara pertinente para los fines del proyecto.

Los códigos visuales

A continuación se describen los códigos considerados para el análisis.¹⁹

| Plano | Descripción |
|----------------------------|---|
| General (long shot) | Cubre el área completa de la acción con el fin de familiarizar al espectador con el contenido de la escena. |
| Completo (full shot) | Definido en relación al cuerpo humano, lo encuadra enteramente |
| Americano | Cubre la extensión del cuerpo humano de las rodillas para arriba. |
| Medio (medium shot) | Punto medio entre el plano completo y el primer plano |
| Primer plano (close up) | Acercamiento al rostro de una persona, conoce distintos grados dependiendo del tamaño de la imagen |
| Plano detalle (tight shot) | Se refiere a objetos que son expuestos detalladamente en la escena o a fragmentos del rostro del personaje |

| Angulación | Descripción |
|-------------------|---|
| Frontal | La cámara se ubica a la misma altura del objeto filmado |
| Picada | La cámara se ubica por encima del objeto filmado |
| Contrapicada | La cámara se ubica por debajo del objeto filmado |

| Inclinación | Descripción |
|--------------------|--|
| Normal | La base de la imagen es paralela al horizonte |
| Oblicua | La base de la imagen es distinta del horizonte |
| Vertical | La base de la imagen es perpendicular al |

¹⁹ Cada código registra variaciones dependiendo del modelo en cuestión. Como ejemplo puede verse Bellour, R., *The Analysis of film*. Indiana University Press, 2000.

| | |
|--|-----------|
| | horizonte |
|--|-----------|

| Movimiento de cámara | Descripción |
|-----------------------------|---|
| Paneo | La cámara se mueve sobre su propio eje en sentido horizontal u oblicuo |
| Traveling | La cámara se sitúa sobre un carrito, grúa, steady-cam o móvil (dolly) que se desliza sobre vías para seguir la acción |

| Montaje²⁰ | Descripción |
|-----------------------------|--|
| Corte seco | El tránsito de una toma a otra es inmediato, sin efectos especiales. |
| Fundido encadenado | El tránsito de una toma a otra incluye el traslapamiento de planos. |
| Fundido a negros | El tránsito de una toma a otra pasa por un plano negro, que regularmente indica un acápite o el punto final del texto. |

²⁰ Si bien el montaje ha sido ampliamente desarrollado por su complejidad conceptual, el uso del término para fines de este trabajo alude a las formas de transición de un plano a otro.

Fichas técnicas y sinopsis

Título: *Nanook of the North*

Autor: Flaherty, Robert

Año: 1922

País: E.U.

Producción: Pathé Pictures

Duración: 79 minutos

Audio: silente. Música de Timothy Brock (1998)

Formato: Blanco y Negro, 8 mm

Sinopsis

Esta cinta narra una temporada en la vida de la comunidad inuit a la cual pertenece Allakariallak, cazador que interpreta a Nanook. A lo largo del filme se escenifican prácticas ancestrales como la cacería de la morsa y la foca, la construcción de un igloo, la pesca, la transportación en trineos tirados por perros, la venta de pieles, etc.

Título: *Man with a movie camera*

Autor: Vertov, Dziga

Año: 1929

País: U.R.S.S.

Fotografía: Mikhail Kaufman

Edición: Dziga Vertov y Yelizaveta Svilova

Duración: 69 minutos

Audio: silente. Música de Terry Donahue, Caleb Samson y Kin Winokur (1996)

Sinopsis

La película describe la vida en Moscú, reconstruida a través de imágenes de diversas ciudades rusas. El protagonista del filme es el Hombre de la Cámara, *alter ego* del realizador que con su ojo omnipresente registra el curso de la vida y construye una “verdad universal”. La película, pionera de la vanguardia

soviética, exalta el matrimonio entre el ser humano y la máquina y se propone un experimento que fundamente distinciones visibles entre el cine y el teatro.

Título: *Chronique d'un été*

Autores: Rouch, Jean y Morin, Edgar

Año: 1960

País: Francia

Producción: Anatole Dauman, Phillippe Lifchitz y André Heinrich

Fotografía: Roger Morillère, Raoul Coutard, Jean-Jaques Tarbés y Michel Brault

Duración: 90 minutos

Audio: sincrónico

Sinopsis

La película presenta escenas cotidianas y extracotidianas de un grupo de estudiantes parisinos durante el verano del 68. Siguiendo una técnica similar al psicodrama, los directores suscitan pláticas sobre diversos tópicos que catalizan las emociones de sus informantes y los hacen reaccionar frente a la cámara. Integrados a la escena, los investigadores acompañan a sus informantes durante un día de trabajo, una fiesta, un día de campo, una estancia en Saint Tropez y una revisión de los *rushes* retroalimentada por los propios informantes.

Mapas sintagmáticos

| Mapa <i>Nanook el esquimal</i> | | |
|---|--|---------------------|
| Secuencia (número de sintagma) | Tema del sintagma | Seleccionada |
| 1 | Prefacio. Anclaje interpretativo | X |
| 2 | Cartón descriptivo. Vista al mar desde embarcación | |
| 3 | Cartones descriptivos | |
| 4 | Cartón descriptivo. Presentación de Nanook y Nyla | |
| 5 | Cartón. Nanook y su familia en canoa | |
| 6 | Instrumentos de la vida cotidiana. Combustible, kayak con pieles. Encuentro con el hombre blanco para venta de pieles. Elementos de la “civilización”: gramófono, aceite de castor. | X |
| 8 | La cacería de morsas | X |
| 9 | Exploración por la nieve y cacería del zorro | |
| 10 | Recolección de hielo y construcción del igloo | |
| 11 | Enseñanza y juego con los niños. | |
| 12 | Obtención de agua | |
| 13 | Vida cotidiana en el igloo | X |
| 14 | Salida del igloo | |
| 15 | Pelea de perros | |
| 16 | Cacería de foca | |
| 17 | Limpieza de carne y alimentación | |
| 18 | Alimentación de perros | |
| 19 | Organización de perros para tirar el trineo | |
| 20 | Partida en la nieve | |
| 21 | Ventisca | |
| 22 | Noche en el igloo y ventisca | X |

| Mapa <i>El hombre de la cámara</i> | | |
|---|---|---------------------|
| Secuencia (número de sintagma) | Tema del sintagma | Seleccionada |
| 1 | Prefacio | X |
| 2 | Despertar en Moscú. Despertar de una mujer en la ciudad | X |
| 3 | Imágenes congeladas de la ciudad | X |
| 4 | Proceso de montaje | |
| 5 | Ciclo de la vida. El ojo eléctrico | X |
| 6 | Movimiento perpetuo | |
| 7 | Campanas, bomberos | |
| 8 | Obreros, máquinas | |
| 9 | Minas, moviola, energía, engranes | |
| 10 | Tráfico. Ralentización del movimiento | |
| 11 | Calma, esparcimiento | |
| 12 | Periódico mural | |
| 13 | Prácticas deportivas | |
| 14 | Magia, deportes, ballet | |
| 15 | Paisajes, transición | |
| 16 | Club de trabajadores, efectos especiales | |
| 17 | Stalin, Marx. Juegos de mesa | |
| 18 | Sala de cine. Cámara animada, efectos especiales. | X |

| Mapa Crónica de un verano | | |
|---|--|---------------------|
| Secuencia (número de sintagma) | Tema del sintagma | Seleccionada |
| 1 | Prefacio breve. Gente en París | X |
| 2 | Morin y Rouch con Marceline | |
| 3 | Marceline entrevista a los paseantes | |
| 4 | Morin intercambia ideas con Angelo y otros informantes | |
| 5 | Despertar de Angelo | X |
| 6 | Fábrica | |
| 7 | Salida de Angelo del trabajo | |
| 8 | Angelo va a la cama | |
| 9 | Angelo entrevista a Landry | |
| 10 | Morin y Rouch conversan con familia | |
| 11 | Morin entrevista a Marilou sobre su vida personal | |
| 12 | Entrevista a Jean Pierre | |
| 13 | Reunión de trabajo. Charla política | |
| 14 | Titulares de prensa sobre el contexto del momento | |
| 15 | Charla sobre relaciones raciales | X |
| 16 | Marceline recuerda a su padre en Plaza de la Concordia | |
| 17 | Los informantes bailan | |
| 18 | Entrevista a Marilou | |
| 19 | Marilou sale a pasear | |
| 20 | Angelo conversa con Morin y Rouch | |
| 21 | Collage de imágenes | |
| 22 | Landry se va de vacaciones | |
| 23 | Landry visita Saint Tropez | |
| 24 | Catherine conversa con Morin y Landry | |
| 25 | Morin y Landry conversan con niños | |
| 26 | Niños van de picnic con Angelo | |
| 27 | Feedback sobre los contenidos del filme | X |
| 28 | Rouch y Morin comparten impresiones en el Museo del Hombre | X |

Resultados

Con base en el análisis de los datos obtenidos durante la observación de cada película, presento los resultados que por principio de cuentas confirman la permeabilidad de fronteras entre la ficción y la no ficción. Desde el capítulo I señalé que desde la perspectiva de la técnica de realización podemos reconocer semejanzas, que comienzan por el uso común del lenguaje cinematográfico.

Para fines prácticos me refiero indistintamente a las unidades de sentido como sintagmas, escenas o secuencias. El lector encontrará los datos correspondientes a cada sintagma en el disco compacto anexo, las tablas se organizan por película y a su vez por orden de aparición.

Las reflexiones derivadas de estos hallazgos y sus implicaciones para la antropología de la imagen se presentan en el capítulo IV.

1. El documental antropológico utiliza recursos tradicionalmente adjudicados al cine de ficción

a) Nanook el esquimal

Puesta en escena y personificación

En la escena 13, Nanook y su familia despiertan, se asean y aprestan a salir. Este sintagma es emblemático de la técnica heredada del teatro conocida como “puesta en escena”.²¹ Dicho recurso supone la existencia de roles previamente establecidos entre los actantes, quienes son guiados para conducirse frente a la cámara con cierto margen de espontaneidad.

²¹ Esta expresión, que en el teatro se refiere a la acción de llevar a la práctica un drama, es ampliamente estudiada por Erving Goffman en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Amorrortu, Buenos Aires, 1994 (1959)). El autor propone que esta práctica media las relaciones cara-a-cara de los individuos comunes, referidos como “actuantes”, quienes ponen en práctica su capacidad plástica de su identidad para interactuar socialmente. En ese sentido, cualquier momento de la diaria convivencia entre las personas puede interpretarse como una puesta en escena.

En este fragmento, veremos pues a Nanook y su familia en una recreación de la vida cotidiana. Sobre el caso, conviene aclarar que para comienzos del siglo XX los inuit ya no habitaban en iglúes, como se pretende en esta escena, ni tampoco cazaban con arpón, como se muestra en el sintagma 8 del filme (“La cacería de la morsa”).

Para realizar la escena del iglú se construyó una vivienda más grande del tamaño habitual que permitiera el uso de la cámara con el tripie y el paso de la luz natural. Sin embargo, los protagonistas se desenvuelven como si estuvieran en el interior de su vivienda. (Barnouw:39)

La iluminación que a ojos vistas es más intensa de lo que hubiera resultado en condiciones normales (plano 3) y el propio desempeño de los actantes frente a la cámara constituyen huellas textuales de una negociación previa sobre las acciones que ocurrirán cuando inicie el registro.²² Una situación tan íntima sólo puede filmarse si es recreada o filmada con cámara oculta.

Considerando las condiciones técnicas de la época y la consecución de las acciones, contamos con elementos para indicar la presencia de al menos una teatralización explícita. Esta técnica no demerita el valor documental de la película; por el contrario, el caso de *Nanook* hace patente la posibilidad de acudir a este recurso para establecer énfasis narrativos y mantener la tensión dramática de la película.

En los planos 1 y 2 de este sintagma observamos a Nyla masticando las botas de Nanook para reblandecerlas. En segundo plano, vemos a otros personajes no identificados (mujeres y niños) que comparten el iglú. La no marcación de estos actantes bien puede ser indicio de una decisión por parte de Flaherty para delimitar una idea de familia nuclear *ad hoc* a los presupuestos del público

²² Por otra parte, la bitácora de Flaherty confirma la manera en que esta escena se ejecutó.

norteamericano, para el cual se preparó la primera proyección del filme. En este sentido, la familia –como se concibe “tradicionalmente”- es recreada también como un personaje.

Por su parte, la secuencia de la cacería de la foca constituye un emblema de esta cinta y por este motivo ha sido ampliamente analizada. Aunque no fue seleccionada para analizarse en este trabajo, cabe mencionar que destaca como puesta en escena y secuencia con énfasis dramático:

(...) Nanook, después de haber arponeado a una criatura que no se ve a través de un agujero practicado en el hielo, hace grotescas acrobacias en las que a veces vence, pero a veces resbala y queda patas arriba mientras su antagonista cobra nuevo impulso. Flaherty no identifica en seguida a esa criatura oculta que es una foca. (Barnouw:41)

Después sabremos que la presa estaba preparada antes del rodaje y que fuera de cuadro otro esquimal tiraba de la cuerda para facilitar las cabriolas de Nanook frente a la cámara.

Gracias a la bitácora de Flaherty y a que la realización de esta película ha sido ampliamente documentada, sabemos que el verdadero nombre de Nanook era Allakariallak. Impronunciable para un público ávido de exotismo, Flaherty creó un personaje entrañable, con el que los espectadores pudiesen vincularse emocionalmente: “The ‘real’ Nanook –the man Flaherty films- is himself a character, a creature of myth and fantasy in the sense that all human beings are (...)” (Rothman, 1998:25)

No es fortuito que los informantes se presenten a cuadro con la correspondiente indicación de su nombre: ése es el primer rasgo que permite al observador relacionarse con ellos, extraerlos del anonimato y reconocerlos como individuos, a pesar del relieve que Flaherty pone en la vida colectiva de la comunidad (ver sintagma 8).

Asistimos a la personificación, hecha explícita por Flaherty en el epílogo: “(...) observé que si tomaba a un personaje que simbolizara los esquimales, los resultados serían buenos en poco tiempo”; al final del mismo segmento se refiere a Nanook como “este esquimal amable, valiente y sencillo”. En otras palabras, Nanook es una construcción que emerge del vínculo dinámico entre el investigador, el informante y el espectador. Es labor del autor (con la voluntad del informante) brindar al público elementos plausibles para dar congruencia al personaje, haciendo posible la suspensión temporal del escepticismo.

Resulta significativo que mientras los inuit a cuadro tienen un nombre (Nanook, Nyla, Allegoo), el único hombre blanco que aparece en la cinta, más precisamente en el sintagma 6, plano 7, es simplemente llamado así, “el hombre blanco”. El personaje representa quizás a todos los “hombres civilizados” que terminarán por extinguir el mundo ideal recreado por Flaherty. Hemos de asumir que las decisiones del autor han sido premeditadas, por lo tanto el que este hombre blanco carezca de un nombre en la cinta tiene valor paradigmático (por omisión) y por ende entraña una posición ideológica.

Montaje con énfasis dramático

Los planos 4 y 5 del sintagma 6 han sido motivo de polémica. En esta secuencia, los esquimales muestran sus cachorros huskies al hombre blanco. Según lo indica Flaherty en el intertítulo, Nyla muestra a “su husky” Arcoiris, un bebé esquimal que es depositado sobre las mismas pieles en las que están los cachorritos. Al respecto, Rothman comenta:

Whether “Rainbow” is the baby’s name or the puppy’s is not clear, but it could not be clearer that the film is linking baby and puppy, reasserting the association between Nanook’s family and animals (dogs, wolves, walruses). This analogy at once reduces Eskimos to animals and at least ironically elevate animals to the level of humans (dogs, too, are perfectly capable of showing off) (...) Obviously, Nyla is exhibiting her baby to the camera, but Flaherty’s titles implicitly

deny this by asserting that she is showing her baby off to the trader.
(31)

Considero que Rothman sobreinterpreta los elementos a cuadro, sin embargo la angulación, la inclinación de cámara y el tipo de plano en ambos casos son idénticos, excepto porque de un plano a otro la imagen del cachorro es sustituida por la del bebé.

La imagen no es inocente. Es probable que Flaherty no haya filmado esta escena con intenciones racistas, pero el texto muestra indicios de una metáfora que asemeja al niño con el perro, aún cuando su objetivo sea lograr matices narrativos.

El sintagma 8 de la película, dedicado a la cacería de la morsa, es una muestra de las posibilidades que el montaje con énfasis dramático brinda a la narración documental. Compuesto por 34 planos que muestran a los inuit acechando a una manada de morsas y después en la faena de sacar a la enorme bestia del mar, esta larga secuencia cumple con el cometido de expresar la agreste vida de los cazadores, que cada día luchan contra y por su alimento.

En la escena 22, cierre del filme, un intertítulo narra: “El agudo silbido del viento, el áspero siseo de la nieve y el maullido del perro, que es como un lamento, ilustran el melancólico espíritu del Norte”. Al texto siguen planos intercalados de perros a la intemperie en medio de una ventisca y de Nanook durmiendo en el interior del iglú. El montaje en combinación con el intertítulo pone énfasis en la ardua vida de los inuit. Aludimos aquí a un recurso que regularmente se considera propio del cine de ficción: la dramatización construida a través del montaje.

b) El hombre de la cámara

Puesta en escena y personificación

En el sintagma 2 del filme veremos a una mujer que despierta, se asea y se viste, mientras el Hombre de la cámara, protagonista de la película, se desplaza por las calles de la ciudad y filma acontecimientos diversos: el paso de un tren, el trabajo

de los obreros, el despertar de la ciudad, una ciudad que es también un personaje construido con imágenes de diferentes locaciones.

La mujer se interpreta a sí misma y lleva a cabo acciones aparentemente cotidianas. El principio de incertidumbre nos impide corroborar si la mujer actuaría exactamente igual de no estar presente la cámara, pero el sentido común nos hace suponer que no. En el plano 86 la mujer se incorpora de la cama y jala su camisión en un ademán que reconocemos como el de cualquier persona que se cubre cuando es observada; posteriormente, en el cuadro 94 se abotona el *brassiere* de espalda a la cámara.

Observamos la construcción de un personaje y una puesta en escena de acciones cotidianas planificadas para desarrollarse frente a una cámara. La personificación es resultado de la interacción entre la mujer, el investigador y el público tácito cuya presencia es intuida por ambos.

A partir del cuadro 61 de esta misma secuencia, aparecerá el primer objeto en movimiento de la película, que hasta ese momento ha mostrado planos congelados de diversos escenarios y situaciones: se presenta al Hombre de la Cámara, que desplazándose en un automóvil recorre todos estos parajes, filmando y dando origen con esta acción al movimiento de todo su entorno.

El Hombre de la Cámara paradójicamente no es el hombre de la cámara real: la cámara no puede filmarse a sí misma, de modo que la cámara que realmente filma las acciones no aparece a cuadro. Este personaje omnipotente representa el enlace armonioso entre el hombre y la máquina, el ojo mecánico que desata el movimiento de todo lo que “ve”.

Como lo señala Magritte en su obra *El engaño de las imágenes* (“*Ceci n’est pas une pipe*”, “Esto no es una pipa”, 1828-1829), éste no es el hombre de la cámara, sino su representación. Y a este *representamen*, la misma tradición teatral contra la que se expresa Vertov en el prefacio le llama personaje. A pesar de que el autor

afirma lo contrario, esta película contempla la participación de al menos tres personajes (la mujer, la ciudad, el hombre de la cámara), uno de ellos decisivo para el curso del filme.

En el plano 143 del sintagma 3 vemos a una mujer concentrada en la revisión de *rushes* (fragmentos de película que después serán montados). Debido a la sucesión de imágenes congeladas y en movimiento que le anteceden, es factible suponer que edita la propia película que observamos (un momento metaficcional, la película se vuelca sobre sí misma). La mujer se construye como un personaje que representa el proceso de monitoreo; gracias a elementos extrafilmicos sabemos que se trata de la esposa de Vertov.²³

Pero Vertov seguirá sorprendiéndonos. En el plano 214 del sintagma 18 observamos a un grupo de personas que observan la pantalla en una sala de cine. El espectador tácito adquiere rostro. La participación de los observadores finales se integra al cuerpo de la película y por consiguiente, el público es extraído del mundo más allá de la pantalla, integrándose a ésta en un artero golpe metaficcional: el observador será también observado, incluyéndose en la película como un personaje.

In the Man with the Movie Camera's climatic sequence, it is the editing between the audience watching the film and the images on the screen that link us, as viewers, with the viewers within the film. Politically (including the politics of Vertov's dispute with the Soviet cinema industry), the point of the montage is to tell us that this is our cinema too. (Feldman, 1998:49s)

Efectos especiales

La secuencia 18 presenta una animación elaborada mediante la técnica conocida como "cuadro por cuadro". Ésta consiste en fotografiar disparo a disparo posiciones sucesivas de un objeto inanimado para hacer posible la sensación de

²³ Al respecto Seth Felman comenta: "The film clips that Svilova pulls off the shelf could have been taken anywhere (and indeed some of them do appear in Vertov's earlier work.) (1998:49).

movimiento cuando los fotogramas se proyectan de corrido, gracias a la persistencia retiniana (Sadoul:5).

La técnica da como resultado la implementación de recursos ajenos al mundo recreado en la cinta, en este caso para mostrarnos una “cámara viva” que emerge de su estuche y se desplaza.

La técnica cuadro por cuadro no es exclusiva, pues, del cine de ficción. Lo mismo ocurre con otros efectos que se harán presentes a lo largo de la película: el congelamiento de planos (escena 18, planos 26 y 34); la aceleración en la velocidad estándar del movimiento, (escena 18, planos 104 y 117); la superposición de cuadros; incluso la inversión de los mismos (escena 18, plano 101).

En los planos 10 y 12 del sintagma 3 la imagen de un ojo humano se funde con el lente de la cámara. Este ojo-lente es el emblema del filme y del movimiento que le dio origen (*kino-pravda*). El efecto hace posible que Vertov lleve a su sentido más literal la idea de un ojo armoniosamente traslapado con la máquina que registra la realidad.

En los planos del 129 al 141 del sintagma 3, observamos una sucesión de imágenes congeladas, que después ubicamos sobre una mesa de luz como *rushes*. A través del congelamiento de imágenes Vertov provoca un efecto de distancia con respecto a la fascinación de la imagen móvil que contribuye a neutralizar el efecto de mimesis al cual tiende el texto icónico. Volviendo a Magritte, pareciera que Vertov señala “esto es una película, una representación”.

Los efectos especiales en este filme se convierten en una suerte de muestrario de todas las posibilidades que el lenguaje cinematográfico ofrece para la construcción de un texto orientado hacia la lectura documental (Soberón:117). En cierto modo, esta colección de juegos icónicos nos recuerda que observamos una construcción y no una ventana a la realidad “tal cual es”.

Montaje con énfasis dramático

En los planos 112 al 155 del sintagma 2, la mujer que recién ha despertado se asea con ayuda de un aguamanil. A la par, las calles de la ciudad son limpiadas con agua. La alternancia de planos permite la analogía. En los planos 124 al 136 de la misma secuencia Vertov alterna el pestañeo de los ojos de la mujer con el aleteo de unas persianas. Figura retórica que quizás ubicamos en el ámbito de la ficción, la metonimia también se pone al servicio del documental.

La secuencia 5, planos 1 al 50 presenta diversos momentos de la vida: el nacimiento y la muerte, el matrimonio y el divorcio, el dolor y la alegría, hechos que ocurren con el mismo ímpetu con que las máquinas trabajan: “Throughout *The Man with a Movie Camera*, we are reminded that the images we are seeing are not only taken from real life but they are identified as images, the building blocks of montage” (Feldman, 1998:49).

No se trata de una sucesión azarosa de eventos, sino de un orquestado devenir entre situaciones, rostros y movimientos. Subyace un ritmo, una estructura bipolar que da sentido al ciclo narrativo. Vertov selecciona imágenes y las organiza de manera inteligible, dando lugar a una representación del mundo real que apela a las emociones del espectador.

El montaje constituye un recurso indispensable que permite las analogías, la contigüidad simbólica entre el ser humano y la máquina. Para quienes consideran que el documental se rige por un principio de neutralidad expresado a través de secuencias largas en las que los hechos simplemente “ocurren”, Vertov evidencia el uso experto de la edición en secuencias vertiginosas y de gran complejidad.

El énfasis dado por el montaje entraña el reconocimiento de un público cuyas emociones deben ser espoleadas, un espectador sensible a la persuasión que interactúa con los acentos y argumentos del cine.

c) *Crónica de un verano*

Puesta en escena y personificación

En el sintagma 5, planos 1 al 11 del filme, de manera similar a la escena doméstica en el iglú de *Nanook* y al despertar de la mujer en *El Hombre de la Cámara*, veremos a Angelo (uno de los actantes) levantándose para ir a trabajar. Su madre le sirve el desayuno, él se prepara, sale de casa y se dirige a la fábrica en la que trabaja.

Pensando en esta práctica que recrea los espacios privados en situaciones extracotidianas –con nuevo auge gracias a los *reality shows*–, imaginemos el despertar de un día normal en presencia de dos investigadores que armados con una cámara de cine nos acechan en medio de la obscuridad.

A pesar de la sangre fría con que el informante asuma la presencia de este observador ajeno a su mundo, el principio de incertidumbre termina por ganarnos la partida: no hay manera de comprobar que este personaje que se quita las lagañas lo hará exactamente igual de no encontrarse presente el antropólogo.

Ese margen de posibilidades permite que Morin y Rouch penetren en el espacio privado de Angelo sin subvertir las fronteras de la ética. Los realizadores afirman que las personas son más verdaderas cuando una cámara les toma por asalto. Herencia de la técnica vertoviana que provoca la reacción de un obrero dormido en la calle cuando reconoce la presencia de la cámara, observaremos esta técnica a lo largo de toda la película.

A diferencia de otros sintagmas (escena 15, planos 19-22), en esta escena Angelo no parece tomado por sorpresa. Al contrario, su actitud parece ser el resultado de una escena planificada.

Asistimos a una puesta en escena que narra un fragmento de la vida del actante, recurso que no resta valor antropológico al filme; por el contrario, hace evidente el

alcance de la empatía y la negociación entre investigador e informante, donde ambos tienen en mente al tercero anónimo, el espectador.

En franca rebeldía contra el teatro y el *mainstream* cinematográfico, *Crónica* no recurre a los efectos especiales, ni tiene su apoyo más importante en la edición con énfasis dramático.²⁴ Por el contrario, el filme encuentra su soporte narrativo en la caracterización de personajes que hace posible la vinculación emocional con el espectador y en el desencadenamiento de situaciones extracotidianas (entrevistas en profundidad, conversaciones sobre temas recalcitrantes) que detonan reacciones inesperadas entre los protagonistas.

In his useful monograph *Anthropology-Reality-Cinema*, Mick Eaton argues that Rouch's aim in filming is not to make people comfortable so they will reveal themselves honestly and directly to and through his camera. "In the disjunction caused by the very presence of the camera," Eaton observes "people will act, will lie, be uncomfortable, and it is the manifestation of this side of themselves which is regarded as a more profound revelation than anything a 'candid camera' or 'living cinema' could reveal. (Rothman, 1997:86)

En el plano 19 del sintagma 15, Rouch pregunta a Landry (un estudiante africano) si ha observado el tatuaje que Marceline, otra de las informantes, tiene en su brazo. Landry, reaccionando de una manera que en nuestros días puede parecer ingenua o sarcástica, se pregunta si acaso será su número telefónico y pasa al estupor cuando Marceline explica que por ser judía le han tatuado ese número en un campo de concentración. Al respecto, Rouch comenta:

Aquello fue una provocación. Cuando vi el film por primera vez me di cuenta que yo tenía una sonrisa muy cruel, que me incomoda aún hoy. Mire, estábamos almorzando ya fuera del Museo de Arte y empezamos a hablar de antisemitismo. Cuando hice la pregunta, el aislamiento y los supuestos culturales emergieron dramáticamente. Antes de ese momento la gente estaba jovial y riendo. De pronto los europeos empezaron a llorar y los africanos quedaron totalmente perplejos, pensaban que el tatuaje era un tipo de adorno. Todos

²⁴ En este sentido llama la atención que este filme contravenga el uso de estas técnicas en *El hombre de la Cámara*, reconocida por Rouch como una de sus fuentes de inspiración.

quedamos profundamente afectados. El camarógrafo, que era uno de los mejores documentalistas estaba tan afectado que al final de la secuencia está fuera de foco. Paré la filmación para dar a todos la oportunidad de recobrase. Ahora bien, si éste es un momento “verdadero” o un momento “armado”, ¿tiene alguna importancia?” (Colombres: 85s)

La pregunta sobre la verdad o artificialidad del momento es irrelevante, pues la escena resulta de un acto premeditado para hacer que las emociones de los actantes afloren. El hecho es que este recurso deriva en la construcción de personajes (Landry, Marceline, el propio Rouch) con los que el espectador se interrelaciona.

La propia Marilou, co-protagonista de la película, afirma en el plano 17 del sintagma 27: “para tener escenas verdaderas, finalmente se necesita que el personaje esté solo, que además hable de algo que verdaderamente le duela”. Esta intervención confirma el reconocimiento de los actores en juego sobre el carácter del texto que realizan como rasgo distintivo del documental.

In an interview some years after the making of *Chronicle of a Summer*, Rouch reaffirmed his conviction that film has the power “to reveal, with doubts, a fictional part of all of us, which for me is the most real part of an individual.” The camera is capable of provoking people to reveal aspects of themselves that are fictional, to reveal themselves as the creatures of imagination, fantasy, and myth. they are: This is a touchstone of the practice Rouch calls “cinéma-vérité”. (Rothman, 1997:70).

Aunque no fue incluida en la aplicación analítica de este trabajo, la escena de Marceline en Plaza de la Concordia resulta memorable. Con ayuda del sonido sincrónico portátil, la mujer camina por la plaza recordando un pasaje desgarrador de su vida durante el Holocausto. Los informantes discuten durante la secuencia 27 si en esta escena Marceline ha actuado o no. Rouch afirma que la pregunta escapa al propósito del filme, pues el énfasis está puesto en la técnica que hace posible la emergencia de los sentimientos más profundos de los protagonistas.

Marceline se edifica como un personaje gracias al espacio antropológico recreado por el *cinéma-vérité*.²⁵

Para Rouch la construcción del informante como personaje se relaciona directamente con la capacidad del documental para hacer visible la verdad, que es también una construcción alimentada del limo residual mitológico y fantástico. Por ese motivo, el investigador pondrá en práctica las técnicas de intervención que considera más adecuadas para hacer que esta verdad emerja:

Yet in the process of making *Chronicle*, the filmmakers also alter reality, make it other than it would have been they not made the film. The filmmakers intervene by interviewing their subjects, for example, and by thrusting them together hoping sparks will fly (...) (Rothman, 1997:86)

2. El documental antropológico implementa recursos que tienden a neutralizar la ficción

Contacto visual con la cámara o “pajareo” en *Nanook el esquimal*

En el cine de ficción el contacto con la cámara tiende a justificarse dramáticamente. Este contacto o “pajareo” establece una relación directa entre los integrantes de la triada (personaje a cuadro/realizador/espectador), por lo que el canon indica una sabia administración del recurso.

Nuestra experiencia como espectadores de películas reitera la idea de que en este mundo los personajes ignoran nuestra presencia, a menos que se espere suscitar un efecto determinado.

En el caso del documental, el pajareo es la expresión de un vínculo asumido entre investigador-informante-espectador, por lo que este análisis lo considera como un

²⁵ Sobre la construcción del lugar antropológico puede verse Augé, M. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona, 1996.

“marcado”, en contraste con un “no marcado” en el que los actantes se desenvuelven ignorando la presencia del observador.

El contacto con la cámara da lugar a un doble efecto de cercanía y extrañamiento en el que la mirada torna el plano en territorio. Cuando el informante hace contacto visual, reconoce –aunque no podamos mensurar los alcances de esta mirada- la presencia del Otro, que puede o no tener rostro.

En el caso de *Nanook* se registran diferentes planos en los que los informantes establecen contacto con un agente fuera de cuadro o pajarean. Ejemplos de ello son: secuencia 6, planos 8, 10, 12; secuencia 8, planos 9 y 30.

Sobre la línea propuesta por este trabajo, el pajareo es también una huella de negociación entre el informante y el observador inmediato, por este motivo volveremos al tema en el siguiente apartado.

Montaje y proyección (metalenguaje) en *El hombre de la cámara*

Regularmente, el proceso de montaje es ajeno al consumidor final del texto. Como lo mencioné antes, en el sintagma 3 de la película veremos a la esposa de Vertov sumergida en el proceso de revisión de los *rushes*. Observamos los fragmentos de película, la mesa de luz, los fotogramas que alternadamente se muestran como fotos fijas y como fotogramas en movimiento.

La observación de este proceso, tradicionalmente ubicado “tras bambalinas”, provoca el retorno de la mirada del filme sobre sí mismo y el extrañamiento del espectador con respecto a la fascinación que produce la imagen. La película se revela como una construcción humana, que en palabras de Pierce, está allí por algo y para alguien. Una película elaborada como cualquier otra, resultado de una selección previa, del cuidado estético, de una intencionalidad que nos es ajena, pero suponemos existe.

Propongo que estos fragmentos metalingüísticos (el proceso de revisión de los *rushes* y la escena del público observando la película) contribuyen a neutralizar la naturalización que por regla general nos hace olvidar que observamos un texto cuya elaboración es premeditada.

Feedback y participación de los investigadores a cuadro en *Crónica de un Verano*

En la secuencia 27 de la película, los informantes opinan sobre el contenido y la técnica de realización de las escenas filmadas hasta ese momento. Esta práctica, indicada por Flaherty en el prefacio a *Nanook* e incorporada al cuerpo del filme por Rouch y Morin, pone en práctica las premisas de los autores, la construcción del personaje, la búsqueda de la verdad antropológica para el conocimiento profundo de la cultura, en resumen, el *cinéma-vérité*.

A lo largo de la secuencia los informantes, alentados por los realizadores, se expresan a favor o en contra de estas premisas. Este recurso, que quizás apaga las sospechas del espectador sobre la veracidad de los contenidos, también facilita la empatía a favor de la cinta.

El *feedback* alude al rigor metodológico, a la integración real de los informantes en el proceso de la antropología compartida. En la medida en que esta técnica apoya la consciencia de las partes sobre el proceso comunicativo como un todo, contribuye también a la reflexividad. En el caso de *Crónica* esta escena contribuye a la orientación del texto hacia el ámbito de los discursos de sobriedad.

Rouch y Morin comparten el cuadro con sus informantes, pero hacen mucho más que “aparecer”. En aras de la ética profesional y la distancia científica, el canon indica que el lugar del investigador –como el del realizador de ficción-²⁶ está fuera del plano.

²⁶ A menos que el realizador sea también un actor como Woody Allen o que su aparición sea un guiño para el espectador, quien debe identificar su aparición en la cinta, como ocurre con Alfred Hitchcock

Morin, who is never behind the camera, primarily intervenes by interrogating people, sometimes very aggressively (at one point, Rouch halfjokingly refers to him as “the bully”). When Morin is on-screen, he, too, reveals himself to the camera, is revealed by the camera (not always in a flattering light). But his impact is most strongly felt when he is behind the camera. Ordinarily, when Rouch is filming he does not intervene the way Morin does (or the way he himself does when on camera). This is not to say that then he does not intervene at all, but the act of filming himself, not some act he performs over and above filming, in his way of intervening. (Rothman, 1997:86).

La aparición de los investigadores a cuadro en el caso de *Crónica* es resultado de una elaborada reflexión sobre el valor de la autoridad. Rouch y Morin renuncian a ésta para participar en igualdad de circunstancias con sus informantes.

El experimento de *Crónica* supone cierta violencia impuesta al espacio privado del informante. Esta intervención incluye la discusión de temas privados y el desatamiento de emociones por mediación de la cámara. Los autores se proponen compartir la misma vulnerabilidad de sus informantes renunciando al anonimato.

En la secuencia 15 de la cinta, donde los realizadores charlan animadamente con un grupo de estudiantes universitarios, veremos a Morin reorientando la plática en el plano 7 y a Rouch iniciando una polémica sobre el Holocausto en el plano 19. En ambos casos la negociación entre el investigador y los informantes se hace patente y supone un contrato tácito con el espectador, a partir del cual se tocarán temas de interés que susciten reacciones inesperadas entre los protagonistas.

En el caso de la secuencia 27 los autores opinan, plantean preguntas, alientan la discusión de los actantes. Con base en las secuencias analizadas considero que el experimento de los autores proporciona un éxito parcial a la empresa: comparten el espacio de sus informantes, pero no renuncian a la autoridad.

El investigador asume el rol de catalizador emocional que impone límites a la discusión y encauza las acciones, dejando un margen de permisibilidad para los informantes. El experimento nos permite poner sobre la mesa el añejo tema de la autoridad del investigador en la práctica antropológica, así como la modificación que su presencia entraña para el curso regular de los acontecimientos.

Aunque la propuesta de Rouch y Morin sobre la autoridad encuentra sus propios límites en el mismo proyecto antropológico que le da origen, el recurso juega un papel neutralizador de la ficción que orienta (como los autores orientan la discusión de sus informantes a lo largo de la cinta) la lectura hacia el territorio de los discursos de sobriedad. La presencia de los investigadores a cuadro refuerza la noción de que todos los agentes involucrados “saben lo que hacen”, quizás por eso la opinión de Rouch sobre su propia actuación en la secuencia del tatuaje de Marceline nos sorprende: no perdamos de vista que Rouch y Morin son también personajes y que el reconocimiento de los actantes sobre el carácter del texto antropológico es una construcción pertinente antes que una certeza verdadera.

Veremos a los investigadores espoleando la participación de los informantes y permaneciendo impasibles cuando éstos se desmoronan al narrar momentos dolorosos de sus vidas. El investigador puede compartir el cuadro, pero no por ello renunciar a la autoridad que preserva el curso de la indagación, de allí que el éxito parcial de Rouch y Morin resulte comprensible. En otras palabras, el antropólogo no puede renunciar a su rol como otredad ni a la autoridad que dicha función entraña sin abandonar los límites de la antropología.²⁷

3. El documental antropológico entraña la negociación con los actantes

Como ya lo mencioné, encuentro en el contacto visual con la cámara un rasgo de la negociación entre los actantes involucrados en la producción del texto visual antropológico. Entre investigador e informante existe un vínculo complejo que

²⁷ Clifford Geertz aborda tangencialmente esta línea reflexiva en *El antropólogo como autor*. Gedisa, Barcelona, 1997(1989).

rebasa la observación pasiva y el intercambio de datos, mismo que tiene su fundamento en la voluntad de los actantes en juego, de allí su cercanía con la noción de contrato.

El investigador hace más que observar y el informante hace más que responder preguntas. Ambos interactúan, proyectan sus deseos y expectativas, entretejen redes interdiscursivas,²⁸ establecen vínculos emocionales y a pesar de todo ello, llevan a término la investigación (en el mejor de los casos). Más aún, si sobreviven al difícil trance de la convivencia con fines científicos, estos contrapesos enriquecerán el trabajo.

El pajareo es un código que tiene sentido como parte de un sistema de miradas, donde –según el canon- el informante a cuadro debe actuar con naturalidad frente a la cámara y fingir que no se percata de su presencia. El sistema incluye todas las combinaciones posibles entre la mirada de la cámara, la mirada de los personajes a cuadro y la mirada tácita del espectador.

El contacto inesperado del informante con la cámara equivale a un marcado lingüístico, como ocurre en el caso del pajareo de *Nanook*. Este marcado puede interpretarse como el reconocimiento explícito de la otredad que observa (investigador y espectador). Este reconocimiento conduce al doble efecto de la empatía y el extrañamiento. Investigador, informante y espectador se enlazan a través de la mirada, misma que impone límites a su compleja relación.

En el caso del documental, el pajareo tiende a resultar de un momento espontáneo en el que el informante se reconoce como observado. Ello supone una redistribución de las relaciones de poder, como ocurre cuando cualquier ciudadano descubre que una cámara oculta lo graba, subvirtiendo la verticalidad de ignorar que está siendo visto por alguien más.

²⁸ Luis Lorenzano Ferro, profesor-investigador de UAM-X, inició una investigación sobre el tópico en 1998. Los resultados de su pesquisa se desconocen debido a su fallecimiento en septiembre de ese año.

Cuando el informante pajarea, hace explícito el hecho hasta ese momento disimulado de que alguien más lo observa. Alguien que está presente y alguien a quien no puede ver, pero que está evocado.

En las tres películas analizadas podemos señalar momentos de contacto con la cámara. Algunos ejemplos de *Nanook* ya han sido mencionados.

William Rothman refiere a la secuencia de la cacería de la morsa en *Nanook*, en la cual el protagonista establece contacto visual con la cámara mientras él y sus compañeros se alimentan con la carne de la presa:

For the first and last time in the film, Nanook seems to be viewing the camera as a threatening intruder –a fellow hunter or, perhaps, a lowly scavenger. And, also for the first and last time in the film, his gaze, too, is threatening, as if this savage predator, his taste for blood unsated, might next attack Flaherty or us.

When he looks up at the camera as this moment, Nanook is not sharing his pleasure, as he so often does when he addresses the camera with his gaze. There is a fierceness to his look, as if this “great hunter” is warning that he will tolerate the camera’s presence only as long as it keeps its distance, as long as it does not cross an invisible barrier. He is not denying his relationship to the camera, but he is declaring that this relationship has a limit, that this limit must be respected, and that this limit has now been reached. (1997:17).

Aunque no coincido con la interpretación de Rothman, refuerza la noción de la mirada como evidencia de la relación contractual entre los actantes que producen el texto antropológico.

En *El hombre de la Cámara* identificamos marcaciones en las que los personajes pajarean o reaccionan ante la presencia de la cámara, como la mujer que jala su camisón. En algunos casos resulta claro que el actante hace contacto visual al ser tomado por asalto, como ocurre en los planos 99, 101, 103 y 105 del sintagma 2,

en los que un obrero despierta y ríe cuando descubre la presencia del camarógrafo.

En el caso de la mujer que se asea en su habitación también hay contacto visual (plano 118, sintagma 2), pero el personaje no es tomado por sorpresa. Por consiguiente esta mirada bien puede tener el valor de un sobreentendido, confirmado cuando observamos a la mujer pestañeando, imagen que alternará con las persianas que también “pestañean”.

Vienen a cuento los planos 10 y 12 del sintagma 3 ya referidos. En éstos se traslapan el lente de la cámara y un ojo humano que nos observa. Momento climático de la película, el ojo-lente establece contacto con el espectador, que ahora se sabe observado.

En el plano 124 de la secuencia 3 una mujer imita al hombre de la cámara moviendo la manivela de una cámara imaginaria. Con este gesto hace evidente la presencia del observador.

El *Crónica de un verano* el contacto visual es recurrente debido a la técnica de realización implementada. En los planos 6 y 7 de la primera secuencia los peatones reaccionan ante la presencia de la cámara y hacen contacto visual con el lente. En el plano 9 de la secuencia 27 una informante es interpelada y responde mirando de frente a la cámara; en el plano 15 del mismo sintagma Angelo pajarea y así sucesivamente. El contacto visual expresa la relación contractual de investigadores e informantes a lo largo del proceso y el reconocimiento de presencias ajenas al mundo recreado que modifican en mayor o menor grado la manera en que los hechos ocurren frente a la cámara.

A la par que identificamos recursos comunes entre el documental y la ficción, reconocemos la importancia del consentimiento de los actantes para el curso de la investigación antropológica. El informante reacciona ante quien observa y negocia

esta intervención en su mundo de vida. Esta relación contractual repercutirá en la orientación del texto hacia el ámbito de los discursos de sobriedad.

Capítulo IV. El documental frente a la polisemia y la búsqueda de la verdad antropológica

Probably none of these films makes a scientific statement in purely filmic terms, but must raise anthropological questions that further examination of their contents can help to answer. They draw upon anthropological thought, but also upon the quite different means by which filmmaking can articulate the experience of the viewer.

David MacDougall

Pacto realista versus polisemia²⁹

Las películas analizadas incluyen momentos que de manera explícita invitan al espectador a leer el mensaje como un discurso de sobriedad. Estos momentos se ubican en el prefacio y epílogo de las películas y cumplen con una función de anclaje reiterada en el cuerpo del texto. Por este motivo dedico un apartado al análisis de dichos segmentos.

Dos motivos explican por qué la invitación a establecer un pacto de lectura sobria se condensa en el prefacio del filme. Para comenzar la sabiduría popular indica que bajo advertencia no hay engaño. Los tres documentales previenen al espectador sobre su contenido y sobre el tipo de lectura deseable, algo así como “esta película es un documental, por lo tanto no sospeche sobre el contenido que le mostraremos a continuación”.

Por otra parte, *Nanook* y *El hombre de la Cámara* se realizaron en una época en que el sonido sincrónico aún no estaba disponible, por lo tanto los realizadores

²⁹ Para Ducrot y Todorov se hablará de polisemia “cuando leyes relativamente generales hacen pasar de una significación a otra y permiten prever la variación” (275). La etimología de la palabra (poli: muchos / semios: sentidos) indica como polisémica la condición que permite que un signo dé origen a variedad de sentidos. Por consiguiente, cuando el realizador de una película tiene en mente una interpretación ideal del texto, la polisemia representa un problema a vencer.

debían apoyarse en intertítulos para guiar la interpretación de la imagen o enfatizar la narración, de ahí que el anclaje resulte tan explícito.

A pesar de que Vertov se propuso una película sin intertítulos en contra de la tradición teatral y el cine del *mainstream*, su breve prefacio incurre en la misma práctica, sugiriendo al espectador que lea la película como un documental.

En el caso de Rouch las condiciones tecnológicas eran distintas. El advenimiento del sonido sincrónico y la invención de la cámara ambulante le permitieron acudir al diálogo abierto, que aunque se presenta como una conversación entre los realizadores alude al espectador; de otro modo no se explica que una plática privada en la cual los realizadores exponen sus dudas e inquietudes se integre como cierre de la película.

Una lectura funcional del anclaje nos permite comprender que en los tres casos los realizadores reconocen una imperiosa necesidad de amarrar la mirada y el imaginario del espectador, quien de otro modo quedará “desnudo” frente a la polisemia de la imagen.

Estas películas orientan la mirada del tercero en juego. La interpretación deseable de este sujeto es necesaria para sellar el pacto que hará de la película un discurso de sobriedad. Si el anclaje se legitima como recurso orientador de la mirada es porque el texto visual por sí mismo no proporciona suficientes elementos para su interpretación como documental, de lo contrario nada impediría que los lectores interpretaran la película como una ficción convencional (acto rebelde que de cualquier modo podemos llevar a cabo por el simple gozo de hacer rabiar a los autores).

Una investigación antropológica puede dar cuenta de la dinámica de poder implícita en la realización y considera sus alcances y restricciones. Después de todo, la transferencia, la incongruencia entre creencia y acción y los

desencuentros del investigador con los informantes, son hechos que acompañan el quehacer de la antropología (Devereux).

Los realizadores proponen vías de orientación que conducen el texto hacia un terreno conceptual determinado. Se espera que el espectador disminuya su escepticismo frente a los hechos que observa, y les otorgue un valor equivalente a la realidad. Los fragmentos textuales que describen esta función de anclaje se distinguen del resto del filme por representar espacios en los que el realizador reconoce de forma abierta la existencia del lector final del producto en busca de su empatía.

He afirmado que el pacto entraña una promesa epistémica apoyada en la negociación entre investigador e informante, donde ambos son relativamente conscientes de la presencia del tercero en discordia, sin el apoyo del cual el texto no será descifrado como se espera.

La promesa será satisfecha o no, el resultado exitoso del pacto corresponde a un estudio de recepción. Al margen de la decodificación que cierra el proceso, el documental es “deseo de ser”. Este deseo se manifiesta en el texto, es potencial de epistemia, realismo y verdad antropológica, al menos en los casos analizados.

Observemos la evidencia:

Prefacio 1. *Nanook el esquimal*

Prefacio por **Robert Flaherty**. Esta película surgió de una larga serie de exploraciones en el norte, las cuales llevé a cabo de nombre de Sir William Mackenzie de 1910 a 1916. Gran parte de la exploración fue hecha en viajes que duraron meses, al tiempo que contaba con la compañía de 2 ó 3 esquimales únicamente (...)

El rol del investigador-realizador abstracto adquiere límites y autoría

Esta experiencia me permitió **penetrar en sus vidas**, así como experimentar una **profunda estimación** por ellos. En 1913, fui al norte con un gran equipo(...)

Esta práctica, institucionalizada por Malinowski en la segunda década del siglo XX, es intuida por Flaherty, quien prepondera la convivencia estrecha con los informantes, a costa incluso del rigor de su propuesta. En su defensa cabe señalar que no se concebía como antropólogo.

Pasamos el invierno en la isla Baffin y cuando no estaba seriamente comprometido con el trabajo de exploración, compilé un filme sobre los esquimales que vivían con nosotros. No tenía experiencia en filmación, y en consecuencia los resultados fueron indiferentes. Pero estaba emprendiendo otra expedición. Conseguí más negativos con la idea de edificar este primer filme. Nuevamente, en el periodo entre exploraciones, proseguí con el trabajo de filmación. Después de múltiples apuros, que incluyeron la pérdida de una lancha y el naufragio de nuestro bote, logramos una película(...)

Guiado quizás por su intuición, Flaherty distingue entre el trabajo propiamente monográfico y la reflexión antropológica, donde el primero se torna en una colección a datos a la cual no puede reducirse el ejercicio de investigación.

Después de aquel año invernal en las islas Belcher, el capitán, un mestizo de la fábrica Moose y yo, volvimos a la **civilización** con la película. Acababa de editar la película en Toronto cuando el negativo se quemó(...)

El binomio investigador/informante se escinde a través de la asociación entre civilización y su contraparte, el mundo primitivo. El texto connota la oposición civilizado *versus* primitivo y lo reitera a lo largo de la película.

La impresión editada, sin embargo, se salvó y fue exhibida varias veces, lo suficiente para que me diera cuenta de que no era buena(...)

Flaherty hace manifiesta la necesidad de atender a la tensión dramática de la narrativa tradicional para fomentar la fabulación del documental.

El realizador practica la antropología por acierto y error. La experiencia de la recepción le permite recopilar datos con público abierto. De este modo el autor reitera la importancia de conformar un texto que considere la presencia del espectador que más adelante habrá de sellar el pacto de lectura.

Pero **observé que si tomaba a un personaje que simbolizara a los esquimales**, los resultados serían buenos en poco tiempo.

Como resultado de sus observaciones durante la proyección del primer corte de la cinta Flaherty hace muy clara la aplicación de un recurso atribuido a la ficción: la construcción de personajes, que si bien conservan lazos con los informantes reales (que para el caso se tornan también en una abstracción), no dejan de ser una nueva entidad que ha tenido su origen en la interacción con el investigador y más adelante, en el contacto con el público.

Esta “confesión” resultará decisiva para el quehacer de la antropología visual, que desde sus inicios asume con naturalidad el trasvasamiento de recursos de la ficción; cabe acotar que esta naturalidad se refiere más que nada a la práctica, pues a nivel discursivo los tres autores renuncian abiertamente a la producción textual canónica.

Fui al norte de nuevo, esta vez solo; para hacer la película llevé conmigo cámaras y aparatos para **revelar y proyectar los resultados tan pronto como se realizaran, de modo que mis informantes pudieran apreciar y entender lo que yo estaba haciendo**. Tan pronto como les mostré los primeros resultados, Nanook y los suyos estaban completamente encantados(...)

Precursor de la antropología compartida, Flaherty explica la técnica hoy conocida como *feedback*, herramienta que contribuye a legitimar la participación del informante como coautor del producto final de investigación. Flaherty enfatiza también en la importancia de ganar la voluntad del informante para el buen curso de la realización.

Más tarde, en 1920, pensé que tenía escenas suficientes para hacer la película y me preparé para ir a casa. El pobre y viejo Nanook rondaba mi cabina, hablándome de las películas que podríamos hacer si me quedaba otro año. **Él nunca entendió por qué debía irme para enfrentar todas las preocupaciones por realizar la película sobre él.**

De acuerdo con el texto de Flaherty, entre investigador e informante existe una distancia geográfica y simbólica que aunque subvertida durante la filmación, termina por ser insalvable. Civilizado vs. primitivo, cultura vs. naturaleza, binomios que Grierson apreció en la obra flahertiana y constituyeron la base de la definición de documental.

Poco menos de dos años más tarde, me enteré de que Nanook se había arriesgado hacia el interior de la región en busca de venados y había muerto de hambre(...)

Pero **nuestra película**, convertida en Nanook del Norte, ha visitado casi todos los rincones del mundo; más hombres que rocas alrededor de la costa en el hogar de Nanook han conocido a **este esquimal amable, valiente y sencillo**(...)

Con esta conclusión, Flaherty reitera el carácter coautoral del producto de investigación, la problemática en torno a la práctica antropológica como dispositivo de intervención de los países desarrollados sobre sus colonias, protectorados o territorios ocupados; la paradoja del exotismo y la preeminencia del mundo real sobre el mundo recreado (la realidad nos supera, una vez más).

Llama la atención que aunque Nanook es considerado copartícipe en la realización del filme, quizás nunca haya dejado de ser a los ojos de Flaherty el esquimal exótico que vemos en el filme.

Prefacio 2. *El hombre de la cámara*

Para la atención de los espectadores: este filme representa un experimento en la comunicación cinemática de los eventos visibles **sin la mediación de intertítulos** (una película sin intertítulos), **sin escenario** (una película sin escenario), **sin la intervención de**

elementos teatrales (set, actores, etc.). Este trabajo experimental intenta crear una **verdad absoluta e internacional** sobre el lenguaje del cine, basada en su separación total del lenguaje del teatro y la literatura.

En estas brevísimas líneas, Vertov proporciona al espectador una guía de lectura documental: ausencia de actores, escenario, elementos teatrales. Del mismo modo, pone de manifiesto la tesis central del Kino-Pravda: dar paso a una verdad cinematográfica absoluta que encuentra su identidad en el cisma entre el documental y el canon teatral.

El análisis del contenido de la cinta resulta por demás revelador en lo referente a la incongruencia creencia-acción. El Vertov que tan aguerridamente se manifiesta en contra del teatro, el efectismo y la reinterpretación del mundo por vías de la ficción, acude a esas mismas técnicas del canon para dar paso a su discurso cinematográfico, quizás en el afán de neutralizar la propia técnica.

El prefacio cumple con una función de anclaje que permite al lector reconocer la orientación del texto, pese a que el cuerpo de la obra contravenga estos propósitos. Una vez más, observamos con nitidez un recurso puesto en juego por el realizador para contrarrestar la polisemia de la imagen, que en este caso se incrementa debido a la gran diversidad de recursos expresivos implementados por el realizador.

En *El hombre de la Cámara* observaremos todo un catálogo de técnicas asociadas con el cine de ficción (efectos especiales, alteración de la velocidad de proyección, superposición de planos, montaje con énfasis dramático) y el teatro (personificación, puesta en escena). Antes que instalarnos en la contradicción entre la cinta y su prefacio, convendría rescatar el precedente creativo sentado por Vertov para la realización del documental.

Prefacio 3. Crónica de un verano

Esta película se filmó con **personas comunes** que nos compartieron su vida. Es un **experimento de cine real**.

Rouch reitera la distinción entre ficción (cine no real) y documental (cine real), así como de sus habitantes: personajes *versus* personas. Como primer indicio del anclaje, ubica a los protagonistas de la cinta en el mundo del documental.

En esta breve intervención en *off*, los autores indican el carácter de la película: “un experimento de cine real”, que por consiguiente espera ser descifrado como discurso de sobriedad.

Hecha la aclaración, observaremos la misma función de los prefacios de *Nanook y el Hombre de la Cámara*, en este caso ubicada en el epílogo, mientras Morin y Rouch comparten sus impresiones sobre el experimento caminando por el Museo del Hombre.

En esta película, **a diferencia del cine normal, filmamos la vida misma, la vida real, lo cotidiano.**

Este comentario de Rouch expresa una escisión compartida por las tres obras: encuentran su principio de identidad en la exclusión con respecto a las corrientes canónicas, que en este caso se sintetizan en la denominación “cine normal”. Éste, el cine de Rouch, se define como “anormal”, fuera de la norma. Los tres ejemplos del *corpus* comparten la ruptura de la tradición como rasgo distintivo, como ya lo he señalado.

Nunca intentamos **guiar a los espectadores**, nunca les dijimos cómo eran los personajes. **Son personas normales que podrían encontrar en la vida**, con problemas parecidos.

Irónicamente, este comentario reduce las sospechas sobre la posibilidad del anclaje. Si bien se espera un papel activo que involucre al investigador, los informantes y el espectador en un mismo contrato simbólico, la negación de esta

iniciativa comporta una guía de lectura para el público –en este sentido Edgar Morin demuestra sus habilidades para la mercadotecnia. La locución opera como un recurso destinado a abatir la distancia entre el personaje (esta vez asumido como tal) y el espectador, pues ambos “comparten los mismos problemas”.

R: Tienes razón.

Lo que me llama la atención es que se emocionan con los diferentes personajes. Eso quiere decir que comparten este gran universo.

M: ¿Ese es el fin?

R: ¿Te emociona?

M: He visto tanto la película que ya no me emociona, pero me emocionó mucho. Ahora lo estoy viendo de otra forma. Al principio creí que todos se emocionarían, pensé que los personajes fuertes no serían criticados.

A pesar de que la acotación inicial indica el origen de los protagonistas como personas de carne y hueso, este comentario espontáneo señala lo contrario. Las personas han sido asumidas como personajes.

Al referirse a su propia experiencia, Rouch y Morin revierten la práctica de la supuesta objetividad del investigador. Parte del proyecto propuesto en *Crónica de un verano* supone la renuncia a la autoridad científica, premisa que los autores resuelven compartiendo el cuadro. Al contrario de la presencia “pasiva” que ambos describen en el desarrollo de la película, en el epílogo de la cinta (lejos de la vista de los informantes, en íntima comunicación con el público anónimo) expresan sus sentimientos, dudas, inconsistencias y desacuerdos.

Que los espectadores amarían los mismos personajes que yo. Quisimos hacer una novela, resultó una película de indiferencia. De indiferencia no, más bien de reacciones contrarias.

M: es la dificultad de comunicar algo.

R: Lo intentamos

Reconocido el vínculo tripartito que compone la autoría del producto final, los investigadores hacen explícito el carácter conflictivo de este núcleo. La frase final

es alentadora y coincide con el ánimo de este trabajo. Antes que abrigarnos en una disciplina de palabras, podemos intentar otros caminos.

Verdad antropológica

Las tres películas analizadas entrañan la búsqueda de una verdad antropológica, que puede ser alcanzada mediante técnicas distintas, de ahí el potencial epistémico que reitera su carácter documental. Nos enfrentamos a tres modalidades –que no constituyen una muestra exhaustiva- para enfrentar problemas antropológicos semejantes, que confluyen en la inquietud por resolver el vínculo investigador/informante.

Cada una de estas obras tiene su punto de partida en la intuición de que este vínculo puede y debe resolverse para dar paso a una verdad antropológica tangible y cada una implementa recursos que en distintos niveles reconocen la naturaleza contractual de este nexo. La diversificación en las técnicas para alcanzar esta verdad se relaciona directamente con los supuestos de cada proyecto sobre la cultura, la otredad y la significatividad de las prácticas humanas.

Nanook el esquimal: la verdad está “ahí”. La cámara “mira”

Para Flaherty, pionero del documental explorador y de la antropología compartida, los informantes son depositarios de la verdad antropológica. Por consiguiente, todos los recursos que hacen posible el acercamiento entre informante e investigador permitirán al segundo acceder a este conjunto de premisas verdaderas.

El *feedback*, la planeación conjunta de las acciones, la permanencia prolongada en el campo, el estrechamiento de lazos con los informantes, son recursos que permitieron a Flaherty el acceso a la verdad antropológica, que debe construirse en función del público.

La técnica privilegia el vínculo emocional con el informante y la coparticipación durante el desarrollo del filme. Sin embargo, aunque el informante sea depositario

de la verdad, este rasgo no garantiza que se le mire como persona. Mirar al informante con exotismo, asumirlo como un ente armoniosamente integrado a su medio, es una manera –quizás menos violenta- de poner en duda su humanidad (Díaz Cruz).

La verdad antropológica en este caso es resultado de la construcción de personajes con quienes es deseable establecer un pacto sustentado en la empatía. La recreación de escenas cotidianas (de una cotidianeidad evocada) delimita una esfera íntima que el lector podrá compartir como si observase una consecución “natural”, no intervenida, de los eventos.

La estrategia desarrollada por Flaherty reconoce la importancia de todos los actantes involucrados, cuya emoción es preciso ganar como condición para una interpretación deseable. Esta interpretación –que en el caso de *Nanook* pretende despertar la conciencia sobre el mundo primitivo en extinción- es anclada a través del prefacio y los intertítulos.

El hombre de la Cámara: la verdad es construida por el “ojo-lente”. La cámara “revela”

Como el propio Vertov expresara en sus manifiestos, el ojo-lente es la entidad facultada para observar los hechos para llegar a una verdad universal.

La verdad antropológica es ajena al ojo humano, por ello se vuelve indispensable la mediación del ojo de la cámara. Éste observa la realidad y genera a través del montaje una verdad, con el fin de darla a conocer al público, que de otra manera no será conciente de ella.

A diferencia de Flaherty, que hace de la verdad un fenómeno cuyos depositarios son los propios informantes, Vertov la concibe como el resultado de una observación mediada por el ojo de la cámara y tamizada por la edición.

La técnica no enfatiza en la interacción empática con el informante. En contraste con la tendencia a la construcción de personajes con los que el espectador puede relacionarse y en la evocación de espacios íntimos, Vertov opta por dibujar una masa anónima –casi siempre en espacios abiertos- que contrasta con la omnipresencia de su personaje principal: el hombre de la cámara.

Tenemos pues, un hombre de la cámara que no es el camarógrafo real de la película. Una ciudad recreada con imágenes de muchas ciudades. Un público que observa una película, no necesariamente ésta. Una mujer que despierta, se asea y viste como si la cámara no estuviera allí. Personajes anónimos cuyas imágenes se combinan en una apología del futurismo y la maquinización de la Unión Soviética. La verdad será resultado de esta ecuación, según el planteamiento de Vertov.

Frente a un algoritmo que abre los horizontes de lectura, Vertov sintetiza su búsqueda en un prefacio corto y contundente, que al negar su tradición de origen afirma una interpretación deseable, buscando la solidaridad del espectador. Aunque el camino de Vertov es distinto, termina por coincidir con Flaherty en tanto reconoce la importancia del espectador cooperativo como agente necesario para sellar el contrato simbólico que hará de la película un discurso de sobriedad.

Crónica de un verano: la verdad está en los informantes. La cámara provoca

Como ya hemos mencionado, Rouch y Morin suponen que las personas son más verdaderas cuando sus emociones se atizan hasta la catarsis. La construcción del informante como personaje constituye un recurso fundamental para que esta verdad antropológica aflore.

La técnica privilegia el encuentro a cuadro con el actante, la discusión de temas dolorosos, el involucramiento emocional del personaje, la recreación de espacios privados (primordialmente el hogar).

Los investigadores renuncia al anonimato para compartir el plano cinematográfico con los informantes. Observan con distancia terapéutica, intervienen para redireccionar la discusión o hacer preguntas detonantes.

Con esta técnica los límites entre la persona y el personaje se distorsionan y funden, invitando al espectador a consumirse en el mismo clímax.

Damos un salto del Vertov que acecha entre los matorrales al entorno en el cual la cámara no sólo se hace presente, sino que debe ser reconocida como recurso fundamental para construir la verdad antropológica. Los actantes saben que están siendo filmados y se espera que reaccionen al hecho llevando sus emociones al límite.

Rouch, como Flaherty, reconoce la importancia de los escenarios privados, símbolo de la intimidad del informante que es también intervenida. Por otra parte, tal como ocurre con el iglú de Nanook, que es construido ex profeso para invitar al espectador a resguardarse en él de la tormenta; estos espacios de la intimidad en los que Angelo, Marceline, Marilou y otros personajes son vistos conversando, comiendo, discutiendo aguerridamente o llorando, se abren para que el espectador también los comparta.

Rouch y Morin sintetizan las intuiciones de sus precursores y parecen tomar distancia de ellos con su solución para el problema de la polisemia. Implementan un recurso más sofisticado en el epílogo de la cinta, que a la sazón de una plática privada en el Museo del Hombre, busca la condescendencia del espectador para lograr una interpretación pertinente a los objetivos de la cinta. Un camino novedoso, aunque similar en sus propósitos.

Comentarios finales

Estas películas entrañan supuestos en torno a la cultura que estudian, la Otredad, la significatividad de sus prácticas y la importancia de la cámara como mediadora de una relación tripartita que incluye al lector final. Difieren en la técnica para

alcanzar sus metas, pero coinciden en la búsqueda de la verdad antropológica, en el establecimiento de relaciones contractuales con los informantes y en la necesidad de solucionar la polisemia para lograr que el espectador participe de este contrato elaborando una interpretación favorable a los propósitos de cada película.

En todos los casos se hace patente la polisemia como reto. Los tres autores toman en sus manos esta empresa, dirigiéndose al espectador para alcanzar su consentimiento. Estos pioneros del documental antropológico reconocen que el registro de los hechos no es inocente ni análogo a la realidad, por lo tanto el consentimiento informado abre sus fronteras desde la pantalla para buscar otro de sus nichos en la butaca del espectador. “Espectador, te pongo sobre aviso para que puedas descifrar este discurso como un documental”.

Paul Hockings (1995) afirma que no hemos logrado aprovechar la riqueza de la antropología visual para el desarrollo de la teoría antropológica en general. La empresa consiste en reconocer la utilidad del documental antropológico como fuente de conocimiento de la antropología sobre sí misma, sobre sus premisas, métodos y técnicas.

Hocking sugiere:

There are clearly some areas (...) where ethnographic filming can make a direct and unique supplement to other forms of anthropological endeavor: it has a distinct role to play in (a) undergraduate teaching; (b) archiving cultural material; (c) design and presentation of research projects; (d) exploratory fieldwork; (e) bringing anthropology more to the attention of the public. These activities (...) are by no means unrelated to each other. If we take a long-term view of the research and education process, the so far as anthropology is concerned in it filming can have an important role to play here (508).

La reticencia a aceptar estas posibilidades es un hecho aceptado: “If anthropologists have consistently rejected film as an analytical medium, and if they have themselves often relegated it to subordinate record-making and didactic

roles, the reason may not be merely conservative reluctance to employ a new technology but shrewd judgment that the technology entails a shift in perspective which raises major problems for scientific conceptualization. (MacDougall, 1998:190).

Estas películas legitiman el registro audiovisual como algo más que una herramienta ilustrativa para la investigación. Perfilan el documental antropológico como un reducto complejísimo que requiere de un investigador alerta, facultado para reconocer las contradicciones del texto y asumirlas como parte inherente a su quehacer.

Recapitulando

Las preguntas que desataron esta investigación quedaron rebasadas. En el capítulo I observamos que la oposición entre ficción y no ficción es inoperante si deseamos alcanzar un conocimiento profundo de las implicaciones que el documental tiene como herramienta de conocimiento antropológico. Desde la perspectiva de los procedimientos de filmación es viable la caracterización del documental como un tipo de ficción, un tipo tan peculiar que conviene llamarlo de otro modo para evitar reduccionismos.

¿Qué rasgos definen al documental? Ahora sabemos que Bill Nichols está equivocado, quizás es más fácil definir el amor. Por otra parte la comprensión del documental antropológico como discurso de sobriedad con alto potencial epistémico, que encuentra en las relaciones contractuales una fortaleza para pactar la decodificación resulta plausible.

¿Qué distingue a los documentales antropológicos de otros documentales? Las premisas que conducen su desarrollo, circunscritas a un marco ético y metodológico riguroso. El documental antropológico entraña supuestos concretos –aunque no siempre explícitos- sobre la realidad, el sujeto, la cultura, la relación entre investigador e informante; supuestos que tamizan la integridad del texto.

Si estas obras canónicas contienen rasgos que confirman la permeabilidad de fronteras entre la ficción y la no ficción, ¿es por consiguiente el ejercicio antropológico apoyado en estos recursos una ficción? Como se planteó en el capítulo I, este temor se funda en una premisa equívoca. El discurso antropológico audiovisual se apoya en recursos atribuidos a la ficción, pero no por ello se reduce a ésta. El concepto “documental” no es sólo una denominación pretenciosa, sino un recurso expresivo legítimo para el trabajo antropológico.

Los casos analizados señalan la ficción como un problema de discurso antes que un obstáculo para el ejercicio de la antropología. Aunque los autores toman distancia frente a la hegemonía del teatro y el cine de ficción, no tienen el menor empacho en acudir a sus artilugios para construir una verdad antropológica. La dicotomía heredada de Grierson que tanto nos ha quemado las pestañas se resuelve de una forma u otra en la realización sin mayor conflicto.

El marco ético considera un amplio margen creativo en el cual es factible echar mano del montaje, la puesta en escena, la construcción de personajes y los efectos especiales para edificar el discurso audiovisual de la antropología.

La imagen no está desprovista de ideología, no es inocente y mejor aún, no tiene por qué serlo. De ahí que la reflexividad y la negociación conciente con los actantes resulten deseables, quizás necesarias en un ejercicio antropológico visual responsable. Antes que convertir estos resultados en una receta de cocina o un manual de recomendaciones para el investigador en el campo, señalo la necesidad de un ejercicio permanente de autoconciencia que puede enriquecerse con la participación activa del informante.

Si logramos enfocar el valor del texto antropológico en su vertiente audiovisual como resultado de una experiencia viva, tenemos elementos para encontrar parámetros a la luz de los cuales podamos mirar la antropología visual con ojos entusiastas.

Bibliografía

- Álvarez de Luna, A., et al, *Diccionario de Antropología cultural*. Rioduero, Madrid, 1986.
- Augé, M., *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Gedisa, Barcelona, 1995.
- Ardévol, E., *La Mirada antropológica o la antropología de la mirada. De la representación visual de las culturas a la cámara de video como técnica de investigación etnográfica*. Tesis doctoral, Departamento de Historia de las Societats Precapitalistas i de Antropología Social, Universidad Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1994.
- Armour, N., "The machine art of Dziga Vertov and Busby Berkeley" in <http://www.imagesjournal.com>, 2000
- Aumont, J., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós Comunicación, Buenos Aires, 1996
- Ball, M., "Understanding what we see: subject, author, and audience in visual anthropology" in *Visual Anthropology*, <http://www.criticaldesign.com/anthropo/visanth>, 2000
- Banks, M., "Visual research methods" in *Social research update*. University of Surrey, in <http://www.soc.surrey.ac.uk/sru/>, 2000.
- Barnouw, E., *El documental*. Gedisa, Barcelona, 1996
- Barthes, R., et al, *Análisis estructural del relato*. Ediciones Coyoacán, México, 1998
- Cassetti, F. y Di Chio, F., *Cómo analizar un film*. Instrumentos Paidós, Buenos Aires, 1998
- Colombres, A. (Comp.) *Cine, antropología y colonialismo*. Ediciones del Sol/CLACSO, Argentina, 1985
- DeBouzek, J., "The Ethnographic Surrealism of Jean Rouch" in *Visual Anthropology*, Vol. 2, Harwood Academic Publishers, USA, pp.301-315
- De Brigard, E., "Historia del cine etnográfico" en Ardévol, E., *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Ed. Biblioteca de Etnología, Granada, 1995, pp. 31-67.

- Deladalle, G., *Leer a Peirce hoy*. Gedisa, Barcelona, 1996(1990).
- De Saussure, F., *Curso de lingüística general*. Fontamara, México, 1998.
- Díaz Cruz, R., “Los hacedores de mapas: antropología y epistemología. Una introducción” en *Alteridades* 1(1), UAM-I, México, 1991, pp. 3-12.
- Devereux, G. *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*, Siglo XXI, México, 1999.
- Ducrot, O., et al, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México, 2000 (1972).
- Edmonds, R., et al, *Principios de cine documental*. UNAM, México, 1990.
- Feld, S., “Themes in the Cinema of Jean Rouch”, in *Visual Anthropology*, Vol. 2, Harwood Academic Publishers, USA, pp.223-247, 1989
- Feldman, Seth, “Dziga Vertov’s *The man with a Movie Camera*” in Keith, B. Y Slonioski (Eds) *Documenting the documentary: Close readings of documentary film and video*. Wayne State University, USA, 1998, pp.40-53.
- Feldman, Simón, *Guión argumental. Guión Documental*. Gedisa, Barcelona, 1996.
- Flaherty, R., “La función del ‘documental’” en Romaguera, L. (Ed) *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra, Madrid, 1998, pp.151-154.
- Geertz, C. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona, 1997 (1973).
- Gershon, R., “Narration and Narrative in Documentary” in <http://www.csc.vsu.edu>, 2000.
- Goldmann, L., “Chronique d’un été” en *CinémAction. Jean Rouch, un griout gaulois*. L’Harmattan, Paris, No.17, février 1982, pp.130-139.
- Grant, B. et al (eds.), *Documenting the documentary. Close readings of documentary film and video*. Wayne State University Press, Detroit, 1998.
- Grau, J. *Antropología Audiovisual. Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*. Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2002.
- Grierson, J., “Los postulados del documental” en Romaguera, L. (Ed) *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra, Madrid, 1998, pp.139-147.
- Grimshaw, A, *The ethnographer’s eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge University Press, U.K., 2001.

- Hockings, P. (ed) *Principles of Visual Anthropology*. Mouton de Gruyter, Berlin/New York, 1995.
- Hodge, R., et al, "Social definitions of the Real" in *Social Semiotics*. Polity Press, Great Britain, 1988, pp.121-161.
- Howard, W., *A cinema of Nonfiction*. Farleigh Dickinson University, USA, 1990
- Howe, S., "Sorting Facts; or Nineteen Ways of Looking at Marker" in Warren, C., y Cavell, S. (eds), *Beyond document: essays on Nonfiction Film*. University Press of New England, 1995, pp.295-343.
- Jakobson, R., "El metalenguaje como problema lingüístico" en *El marco del lenguaje*, FCE, México, 1996(1980), pp.81-91.
- Jarvie, I.C. "The problem of the ethnographic real" in *Current Anthropology*, The Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, Vol.24:3, June 1983, USA, pp. 313-325
- Krakauer, S., *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós, Barcelona, 1996 (1986).
- Kristeva, J. *Semiótica 1. Espiral*, 1981 (1969).
- Loizos, P., *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness, 1955-85*. The University of Chicago Press, Chicago, 1993
- MacDonald, K., et al, *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. Faber and Faber, USA, 1998
- MacDougall, D., "¿De quién es la historia?" en Ardévol, E., et al, *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Ed. Biblioteca de Etnología, Granada, 1995, pp.401-421.
- , *Transcultural cinema*. Princeton University Press, New Jersey, 1998.
- Mascelli, J. *Las 5 C'S de la Cinematografía*. CUEC, México, 160 pp.
- Mendoza, C., *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*. CUEC, México, 1999
- Moreyra, E., "Focalización y punto de vista en Antropología Visual", en *Ciudad Antropológica*. <http://www.naya.org.ar>, 2000
- Moussinac, L., "Cinéma: social means of expression" in <http://www.latrobe.edu.au>, 2000

- , "Antropología visual", en Ciudad Antropológica.
<http://www.naya.org.ar>, 2000
- Nichols, B., *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona, 1997
- , "Documentary and the coming of sound", in
<http://www.city.yamagata.yamagata.jp>, 2000
- , *Ideology and the image. Social representation in the cinema and other media*. Indiana University Press, Bloomington, 1981.
- , *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001.
- North, W., "SRB Insights: Can Pictures Lie?", in SRB Archives.
<http://www.chass.utoronto.ca>, 2000.
- Peirce, C., *Collected Papers*. Fragmentos traducidos por Juan Magariños de Moretín. Archivo K.P.
- Petric, V., "Vertov's Cinematic Transposition of Reality" in Warren, C., y Cavell, S. (Eds), *Beyond document: essays on Nonfiction Film*. University Press of New England. 1995, pp.271-293.
- Renov, M., "Re-thinking documentary", in *Wide Angle*, San Diego, vol.8, no.3-4, 1986
- Roberts, G., *The man with the movie camera*. Kinofiles Film Companios, I.B. Tauris Publishers, New York, 2000
- Rothman, W., *Documentary Film Classics*. Cambridge University Press, USA, 1997
- "Eternal Vérités" in Warren, C., y Cavell, S. (eds), *Beyond document: essays on Nonfiction Film*. University Press of New England, 1995, pp.79-99.
- "The Filmmaker as Hunter" in Keith, B. Y Slonioski (Eds) *Documenting the documentary: Close readings of documentary film and video*. Wayne State University, USA, 1998, pp.23-39
- Rouch, J., "El hombre y la cámara", en Ardévol, E., *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Ed. Biblioteca de Etnología, Granada, 1995, pp.95-121

- “¿El cine del futuro?” en Romaguera, L. (Ed) *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra, Madrid, 1998, pp.155-164.
- Les Hommes et les Dieux du Fleuve. Essai ethnographique sur les populations Songhay du Moyen Niger*. Editions Artcom, Paris, 1997
- “Pour une anthropologie enthousiaste” en *Ethnologiques. Hommages a Marcel Griaule*. Hermann, Paris, 1987, pp.307-312.
- Récites photographiques*, Muséum national d’Histoire naturelle/Musée de l’Homme, Paris, 2000
- Ruby, J., “Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside. An Anthropological and Documentary Dilemma”, in *Visual Anthropology Review*, California, 1991, Vol. 7, Number 2, pp. 50-67
- “A re-examination of the early career of Robert J. Flaherty” in *Quarterly Review of Film Studies*, Fall 1980, pp.431-457.
<http://astro.temple.edu/anthro/ruby/flaherty.html>
- “Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film” in *Semiotica* 30-1/2 (1980), pp.153-179. <http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/exposing.html>
- “Better shaw than concrete: a critique of Bill Nichols’ view of Ethnographic Film” in <http://astro.temple.edu/anthro/ruby/nichols.html>, 2000
- “Visual Anthropology” in Levinson, D., et al (ed) *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. Henry Holt and Company, New York, vol. 4, pp.1345-1351. En <http://astro.temple.edu/anthro/ruby/cultanthro.html>, 2000
- “Visions of Africa: Anthropology on Film-Jean Rouch, John Marshall and other film makers” University of Natal, <http://www.und.ac.za>, 2000
- Sadoul, G. *Historia del cine mundial*. Siglo XXI, México, 2000 (1972).
- Sánchez-Biosca, V., “Una práctica de análisis integrado” en *El montaje cinematográfico. Teoría y Análisis*. Paidós, Barcelona, 1996. pp.264-280.
- Soler, L., *La televisión. Una metodología para su aprendizaje*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1988
- Scheinman, D., “The ‘Dialogic Imagination’ of Jean Rouch. Covert conversations in *Les maitres fous*” in Keith, B. Y Slonioski (Eds) *Documenting the documentary: Close readings of documentary film and video*. Wayne State University, USA, 1998, pp.188-203.

- Schnitzer, L. et al (comps.), *El cine soviético visto por sus creadores*. Sígueme, Salamanca, 1975.
- Soberón, E., *Un siglo de cine*. SEP/Conaculta, México, 1995
- Taibo, P., *Los asombrosos itinerarios del cine*. Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1987
- Taylor, K., "Ethnographic hypermedia: transcending think descriptions". Department of Anthropology, University of Massachussetes-Amherst, <http://cc.joensuu.fi>, 2000
- Taylor, L., "A conversation with Jean Rouch" in *Visual Anthropology Review*, Spring 1991, Volume 7:1, California, pp.92-102
- Tobias, M. (Ed) *The Search for Reality*. Barnes and Noble, USA, 1997
- Tomaselli, K., et al, *Documentary Film, Visual Anthropology and Visual Sociology*. En <http://www.und.ac.za/und/ccms/ethno.htm>, University of Natal, 2000
- Vertov, D., "¿Cómo empezó todo?" en Schnitzer, L., Martín M., *El cine soviético visto por sus creadores*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1975, pp.103-109.
- "Del Cine-Ojo al Radio-Ojo", "Nosotros", "La importancia del cine sin actores", "El Kino-Pravda", en Romaguera, L. (Ed) *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra, Madrid, 1998, pp.30-50.
- Vogel, A., *Film as a subversive art*. Random House, New York , 1974
- Zavala, L., *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. Universidad Veracruzana, Veracruz, 2000 (1994).