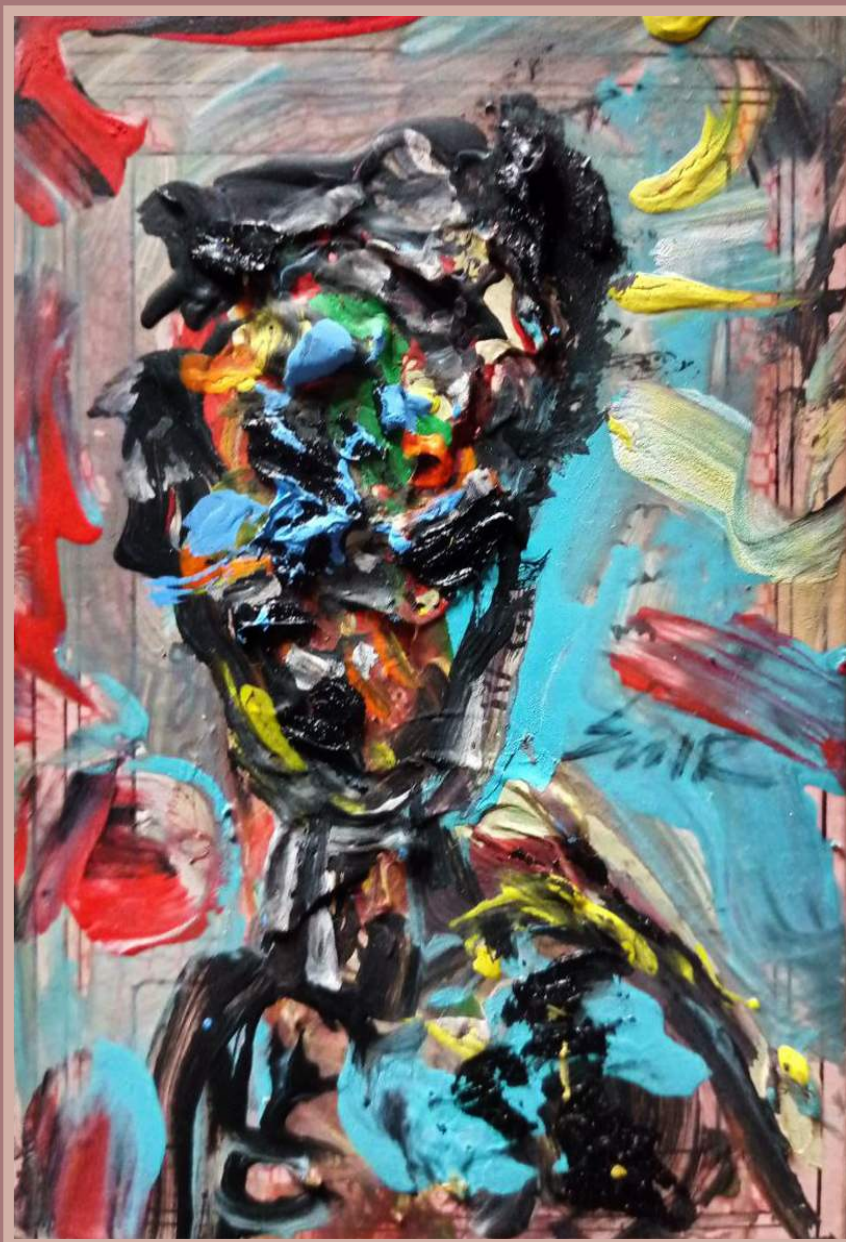


Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 28 - n.º 30
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Ender Rodríguez / De la serie *Bestiario*
2023 / acrílico sobre cartón / 11,5 x 7,5 cm

Artículos

Entre el documental y la antropología: caminos de miradas y realidades relativas

Between documentary and anthropology: paths of relative perspectives and realities

Entre cinéma documentaire et anthropologie : trajectoires de regards et réalités relative

Recibido 02-08-23

Aceptado 12-12-23

María de la Cruz Ríos Rondón¹

Secretaría de Educación, Ciencia, Tecnología e Innovación
de la Ciudad de México

mariariosacademica@gmail.com;

mariadelacruz.rios@sectei.cdmx.gob.mx

Resumen: El presente escrito ofrece una sucinta panorámica sobre la antropología visual y hace cita de momentos puntuales de esta subdisciplina de las ciencias sociales. Aquí se propone un acercamiento a los elementos que caracterizan su evolución, y brinda una breve revisión acerca de una de las referencias del cine antropológico: *Moi, un noir* (1958), el documental dirigido por Jean Rouch, cineasta y antropólogo francés. Se destaca la importancia sobre la multidisciplinariedad y se reafirma el valor de preservar, a través del recurso audiovisual, la memoria de los pueblos. Uno de los propósitos de este artículo es evidenciar la presencia que ha tenido el cine antropológico (o el documental antropológico) desde los orígenes del cine, en tanto expresión artística.

Palabras clave: cine; antropología; documental; ficción; cultura; narrativa.

1. Licenciada en Medios Audiovisuales (2004) y magíster en Etnología (2010) por la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida, Venezuela. Se desempeñó como profesora ordinaria en la Escuela de Medios Audiovisuales de la Facultad de Humanidades y Educación de la ULA (2007-2021). Egresada del máster en Dirección y Producción en Cine Digital (2014), por la Escuela Superior de Cine del Centro de Estudios de Cine de Canarias en colaboración con la Universidad de La Laguna, Tenerife, España y es egresada del Programa de Doctorado en Sociedad del Conocimiento y Acción en los Ámbitos de la Educación, la Comunicación, los Derechos y las Nuevas Tecnologías de la UNIR (2019), España. ORCID: 0000-0002-5740-5987.



¿Cómo citar?
Ríos, M. "Entre el documental y la antropología: caminos de miradas y realidades relativas".
Contexto, vol. 28, n.º 30, 2024, pp. 148-160.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: This writing provides a brief overview of visual anthropology and specifically references moments within this sub-discipline of the social sciences. It proposes an approach to the elements that characterize its evolution and offers a brief review of one of the landmarks in anthropological cinema, namely *Moi, un noir* (1958), a documentary directed by Jean Rouch, a French filmmaker and anthropologist. The significance of multidisciplinary is emphasized, reaffirming the value of preserving the memory of peoples through audiovisual resources. One of the purposes of this article is to show the relationship and presence that anthropological cinema (or anthropological documentary) has had since the origins of cinema, as an artistic expression.

Key words: cinema; anthropology; documentary; fiction; culture; narrative.

Résumé: Cet article présente un bref aperçu de l'anthropologie visuelle et évoque des moments spécifiques de cette sous-discipline des sciences sociales. Il propose une approche des éléments qui caractérisent son évolution et offre un bref examen de l'une des références du cinéma anthropologique : *Moi, un noir* (1958), le documentaire réalisé par Jean Rouch, cinéaste et anthropologue français. L'importance de la pluridisciplinarité est soulignée et la valeur de la préservation de la mémoire des peuples à travers les ressources audiovisuelles est réaffirmée. L'un des objectifs de cet article est de souligner la présence du cinéma anthropologique (ou documentaire anthropologique) depuis les origines du cinéma, en tant qu'expression artistique.

Mots-clés: cinéma ; anthropologie ; documentaire ; fiction ; culture ; narration.

Narrativas originarias

Iniciaremos este artículo con un acercamiento al concepto de narración. Posteriormente, haremos una aproximación histórica puntual sobre los orígenes de cine, para ir relacionando, en simultáneo, los que podrían considerarse como los primeros pasos del cine etnográfico o antropológico. Luego, reflexionaremos un poco sobre la función del cineasta actual en su mirada a las culturas.

La narrativa centraliza la pretensión de contar historias de manera formal, pues, como se sabe, somos herederos de esta práctica cultural que nos viene desde aquellas antiguas reuniones alrededor de una hoguera en tiempos de la prehistoria, cuando, por la necesidad de comunicarse, se narraban historias vinculadas a la vida en aquellas protocomunidades. Por ello se puede inferir que el acto de narrar es tan antiguo como el pensamiento humano. Para sustentar esta idea, es oportuno citar a Sánchez: “La cultura, podría decirse, nace alrededor de una hoguera y en forma de historias con principio, desarrollo y final, en forma de narraciones que desprenden conocimiento” (p. 15).

Esta idea nos permite asentar en el tiempo la originalidad de narrar y su presencia en el imaginario de los primeros habitantes de la humanidad, que, desde entonces, nos ha acompañado para dar sustento al lenguaje y a la creación de historias.

El cine, a su vez, hereda del teatro clásico y la literatura esta tradición narrativa que es el artefacto cultural por excelencia, y que permite el andamiaje técnico estructural para contar historias.

La narrativa no cesa de afirmarse como modo de representación literaria preferentemente orientado hacia la condición histórica del hombre, hacia su devenir y hacia la realidad en la que él se desenvuelve; en el sentido de subrayar tal orientación, P. Ricoeur ha notado irrecusables ligaciones homológicas entre la narrativa ficcional y la narrativa histórica: “la historia y la ficción se refieren ambas a la acción humana, aunque lo hagan con base en dos pretensiones referenciales diferentes. Solamente la historia puede articular la pretensión referencial de acuerdo con las reglas de la evidencia común a todo el cuerpo de las ciencias”, mientras que, a su vez, “las narrativas de ficción pueden cultivar una pretensión referencial de otro tipo, de acuerdo con la referencia desdoblada del discurso poético. Esta pretensión referencial no es sino la pretensión de re-describir la realidad según las estructuras simbólicas de la ficción” (Reis y Lopes, p. 166).

Rescatar esta definición de Ricoeur en Reis y Lopes, quienes hacen una importante distinción en la dirección de narrativa ficcional y narrativa histórica, nos va permitiendo sostener el debate planteado.

Como parte de esta disertación necesariamente se debe apuntar que estamos circunscribiendo el discurso a lo que será la narrativa audiovisual, que lógicamente, en su esencia, está compuesta por imágenes y sonidos.

La narrativa audiovisual es un tipo particular de forma narrativa basada en la capacidad que tienen las imágenes y los sonidos de contar historias. Del mismo modo que la relación sintagmática de formas verbales constituye una continuidad que tiende a entenderse como narrativa, la articulación de dos o más imágenes será contemplada por el lector/espectador como una narración (Sánchez, p. 77).

Para puntualizar, al hablar de narrativa en lo audiovisual, diremos que siempre se refiere a una amplia gama de artefactos de la comunicación, como son radio, video, TV, medios impresos y cine, entre otros; pero en nuestro caso, la reflexión de este escrito va en dirección hacia a cinematografía, antropología visual y fotografía.

Es de nuestro interés mencionar que, en los orígenes del cine, hay un encantamiento con la búsqueda de la cotidianidad, ya que el propósito inicial de los

cinéastas era “mostrar realidad”. Por lo que vemos, ellos insistieron en ir atrapando retazos de vidas, realidades, contextos, momentos de los cuales participarían activamente filmándolos para mostrarlos a un público ávido de estos retratos en movimiento. Esta escuela fue creada en Francia en 1894, por los hermanos Lumière, y el ilusionista Georges Méliès. Es menester recalcar que el cine nace desempeñando un papel en el cual era visto como una curiosidad para entretener masas.

En el transcurrir de la cinematografía, con el pasar del tiempo, ésta también estuvo acompañada de otra pretensión, que era la de contar historias de ficción. Ya en su afán “evolucionista”, quiso hacerles oposición a las primeras tomas de Auguste-Marie y Louis-Jean Lumière de *Los obreros saliendo de la fábrica* (1895), estudiando el subconsciente de los personajes para trabajar con éstos, y así crear lo que posteriormente desembocaría en el cine de ficción.

Antes se señaló que, desde los orígenes del cine, se hace la vinculación con el cine antropológico por el carácter esencial de capturar y reflejar realidad. Se puede mencionar las primeras experiencias atribuidas, entre otros, a Félix Regnault, antropólogo francés, quien en el año de 1895 filma en París a una mujer fabricando cerámica. Otro momento de importancia para esta disciplina lo revela *Le voyage du Snark dans les mers du Sud*, película rodada en 1912 por Martin Johnson, y *Tiempos mayas* y *La voz de la raza*, filmadas ese mismo año por el mexicano Carlos Martínez Arredondo.

No es sino hasta 1920-1921 cuando Robert Flaherty hace el documental mudo sobre la vida de los esquimales, llamado *Nanook of the North*, rodada en la región del Ártico, en el polo Norte. Éste se destaca como primer proyecto en el cual el propósito de documental va de la mano de la antropología, suficientemente explicado por el hecho de estudiar y mostrar rasgos de una cultura originaria.

Es muy claro que, desde 1922 hasta nuestros días, hay un gran camino recorrido y sin duda reflejado en el avance tanto en el documental tradicional como en el documental de corte etnográfico. Todo ello sin menospreciar la evolución de la ficción y sus subgéneros, puesto que todos han sido corrientes de miradas muy importantes para la comunicación audiovisual en el siglo XX, que desembocaría con muchísima potencia comercial en el cine y posteriormente, en las nuevas plataformas digitales de consumo mundial, adentrado el siglo XXI, en curso.

Es de suma importancia hacer mención de lo que se puede considerar como un punto de reforzamiento del cine antropológico, avanzado el siglo XX, cuando, en 1960, Margaret Mead y Gregory Bateson incluyeron la fotografía y el video en sus trabajos de campo en la isla de Bali, legitimando así la importancia de este valioso recurso de soporte en sus investigaciones.

Como se sabe, el cine documental de corte etnográfico no guarda relación con el cine de ficción de carácter comercial ni con otras tendencias del género documental, pues, claro está, persiguen fines diferentes. Esto nos obliga a pensar

claramente tanto en la responsabilidad de la difusión, que se debe planificar y lograr, así como también en la postura ética por parte del realizador y el antropólogo, cuando deciden hacer un documental antropológico sobre una comunidad en particular, a la que se requiere abordar por sus legados culturales o prácticas ancestrales y que, por su trascendencia en el tiempo, deben ser resguardadas como parte de la memoria y el patrimonio fílmico de esos pueblos.

Existe una corriente en la clasificación del cine documental que se conoce como *cinema vérité*, cuyo fundador y gran exponente es el cineasta y antropólogo francés Jean Rouch (1917-2004), quien, a su vez, se inspiró en la teoría del *cine ojo*, propuesta por el cineasta soviético Dziga Vertov (1896-1954), para quien la cámara debía ser un ojo abierto a lo desconocido.

Vertov se propuso concretar el caro sueño de suprimir toda intermediación ideológica entre la realidad y el espectador, y también fundir o acercar en la medida de lo posible los lenguajes estético y científico, aplicando un método científico-experimental al mundo visible para explicarlo. Su trabajo, con todo, fue muy personal. Sus impulsos y desplantes estéticos tienen esa arrogancia de las vanguardias de la época, y en especial del futurismo, lo que lo lleva a la exaltación de la máquina y el movimiento mecánico, que simbolizaban la dinámica del progreso (Colombes, p. 14).

En este tipo de documental se trabaja con la identidad patente de múltiples formas, como lo son los testimonios reales de vidas que sobrellevan algún legado generacional, social o comunitario; se investiga la mitología y los viejos oficios en peligro de extinción; también se retrata fielmente las creencias y prácticas religiosas como rasgo cultural, se estudia la identidad de los pueblos en su expresión musical, se trabaja con el manejo del conocimiento de plantas curativas, y se busca evidenciar muestras precisas de la cultura en cuestión en relación al parentesco, o la fusión de identidades en el proceso del mestizaje, entre tantos otros aspectos que conforman el entramado cultural y el imaginario colectivo. Es a través de este medio de registro como se puede hacer del conocimiento público dichos procesos, manifestaciones y situaciones de la cultura en cuestión, que quedan plasmados en la obra cinematográfica.

Quien dice mitología, dice imagen e imagerías: constelaciones de signos que se crean en torno a los objetos y sujetos sociales (hombre, mujer, juventud, cuerpo, violencia, sexo, muerte, etc.). Más ampliamente, estas imagerías remiten a unos imaginarios colectivos, que definiré así: son representaciones flotantes, más o menos conscientes, que condicionan nuestra aprehensión de la realidad e inciden en la formación de la identidad social. (Introducción. Imbert, p. 13).

Hacia 1975 se concreta el propósito del reconocimiento formal de la disciplina de la antropología visual, con la publicación del texto *Principles of Visual Anthropology*, del autor Paul Hocking, quien reconoce la gran utilidad esta disciplina.

No es sino décadas más tarde, con los avances, los procesos de cambios y transformaciones de la antropología como disciplina, cuando vemos que el cine etnográfico adquiere mayor reconocimiento y surgen subgéneros como el cine indígena y el cine comunitario, que llegan con la fuerza de nuevos actores que, lejos de teorizar, introducen la cámara como un actor adicional y logran acercamientos y ciertas atmósferas en los relatos, que los mismos antropólogos logran fríamente en textos escritos, con un valor de mucho significado por la autorrepresentación que son capaces de lograr por sí mismos. Esto es posible al lograr el entretendido del diálogo *emic-etic*, desarrollado por el antropólogo lingüista Kenneth Pike y difundida por el antropólogo social Marvin Harris en la década de los años 70 del siglo XX.

Pensar la importancia colaborativa que se da en diferentes disciplinas como la antropología y el cine documental, haciendo de ello la multidisciplinariedad, es de vital importancia para la construcción robusta de productos de investigación de nivel, con resultados que, a la luz de la academia, legitiman los procesos de investigación de las ciencias sociales.

Moi, un noir: una historia una cultura

Para adentrarnos en un ejemplo central, mencionaremos una obra de importancia significativa en el catálogo del cine mundial: *Moi, un noir* (1958). Se trata de un documental que tiene una duración de setenta y tres minutos, dirigido por Jean Rouch, cineasta y antropólogo francés. Fue realizado en Costa de Marfil y Francia.

Esta obra es narrada en primera persona por Edward Robinson, el protagonista. Él nos brinda una cara de su realidad, en la que se encuentra luego de su desplazamiento desde Nigeria en busca de una “mejor vida”. Éste es miembro de un grupo de personas que encuentra en su misma búsqueda, y el realizador nos contextualiza en el espacio de llegada ya en Costa de Marfil, específicamente en Treichville, un lugar particular de Abidján.

Aquí el acercamiento a los personajes es tan directo, que parece que el realizador desaparece absolutamente de esta historia; parece que es uno de ellos quien filma; parece que siempre vemos por los ojos del protagonista a través de una subjetiva inquebrantable, a excepción de los momentos en los cuales logramos ver

planos del protagonista compartiendo con sus compañeros en Treichville. Sin embargo, siempre escuchamos su voz sobre sus propios planos.

Es el protagonista quien narra en *off* todo el documental, inclusive reflexionando muchas veces sobre la misma realidad en la cual ellos están inmersos, y sobre cómo esa realidad le transforma su visión de la vida misma. Con ello busca revelar al espectador esa intimidad en la cual se borra la sensación de que la cámara y el cine existen, a sabiendas de que ésta es la vía que ha posibilitado este discurso de una “realidad” (desplazando el medio para llegar al fin deseado) absolutamente, dejándonos el testimonio puro, genuino, alcanzando a transmitir esa sensación de realidad total, ocurrida y/o producida frente al espectador.

No es la voz impersonal de un narrador, sino de un sujeto implicado en la historia que narra, ya sea el propio cineasta, ya sea el propio sujeto filmado. Hay que tener en cuenta que Jean Rouch renuncia a la pretensión de objetividad y que propone que la narración sea un discurso subjetivo; la narración no debe ser una exposición científica que proporciona el máximo de información asociada a las imágenes, sino un hilo conductor que acompañe a las imágenes y proporcione al espectador una interpretación personal (Ardèvol Piera, p. 93).

Por momentos parece que el cineasta le deja al protagonista la conducción del documental, ya que no vemos a éste pararse frente a la cámara a contar lo que el espectador quiere ver y escuchar, sino que él nos introduce en su cotidianidad de una manera tan espontánea, que llega a percibirse como un derroche de frescura y libertad en el cual descubrimos el contexto y entorno de esta sociedad africana en su forma de vida más real.

En este documental aparecen fragmentos de episodios laborales, de diversión, de religión, de intimidad, de alimentación, de paseo en automóviles, que van hilando, aparentemente con cierta “ingenuidad”, la potente trama que subyace en esta historia.

¿Cuál es el punto de vista del documentalista?

El documentalista, prácticamente, es otro espectador. Sentimos cómo él se deja llevar por los elementos más familiares para expresar el grado de cercanía con esa otredad que es casi una mismidad, reflejada en su registro. Este hecho nos posibilita viajar con Edward Robinson a través de su vida cotidiana. ¿Acaso ese sueño de actuarse y re-crearse es realmente de los personajes, o es del documentalista?

¿Qué reflexiones sugiere la película sobre conceptos como “verdad”, “realidad”, “objetividad” o “subjetividad”?

La premisa sobre la cual se inicia este documental es decisiva para ubicarse sobre estos postulados filosóficos que contienen a la verdad, a la realidad, a la objetividad y a la subjetividad. Lo real y lo verdadero está entrelazado constantemente, ya que el documentalista invita a estas personas a actuarse a sí mismas al inicio de este film, enmarcando su registro en esa representación “recreada” sobre lo que ellos quieren resaltar de sí mismos, mezclado con el ideal de lo que sueñan para sí mismos. Es un juego en el cual se yuxtapone el ser con el querer ser, que posibilita la vía de escape de esas duras realidades de ser inmigrantes y de estar sumergidos en ese híbrido cultural entre el alienante ideal occidental y su particularidad cultural africana.

La mirada que se puede plantear entre la objetividad *versus* la subjetividad, ocurre a través de los momentos en los cuales Jean Rouch se intercambia el rol de director con Edward Robinson. Para subrayar estos elementos, diría que hay subjetividad en la mirada de Robinson y “objetividad” en la mirada de Rouch.

En el documental seleccionado, ¿de qué manera está estructurado el tiempo del relato? ¿Y el tiempo de la película que vemos?

El manejo de la temporalidad en el relato de este documental de Rouch es muy especial. Se percibe que, al recrearse ellos a sí mismos, es como si se tratara de un futuro en el presente. Dicho de otro modo, los actores se representan y de esta manera están aprovechando su posibilidad de construirse y re-presentarse en tiempo presente.

El tiempo del film es lineal, no ha saltos ni cambios que interrumpan narrativamente el hilo conductor.

Dentro de estas miradas sobre su utilidad y/o función, es posible decir que el cine etnográfico se logra en tanto que la gente hable por sí misma sobre sus propias inquietudes, y sobre lo que nosotros vemos a través de la cámara que, en el mejor de los casos, ellos mismos hacen. Quizá antes era posible plantear un documental solo con la representación que nosotros nos hacíamos de esto que estábamos estudiando y registrando, en el entendido de una interpretación distante de lo que estaba ocurriendo ante los ojos curiosos de un extraño. Ahora no, ya que, en esta manera de ver la relación de intercambio, ellos son dueños y protagonistas activos en la construcción de su discurso por la oportunidad de narrar en primera persona y a través de una potente herramienta de registro como lo es la cámara.

El cine documental con Rouch trasciende y cobra especial presencia entre los cineastas contemporáneos, en los que se percibe un aporte sin precedentes, que incluso propone elementos novedosos a la gramática cinematográfica.

Además de impulsar el cine etnográfico hacia su madurez y definir su campo específico, Rouch, retomando la propuesta de Vertov (cuya búsqueda era la verdad del cine y no el cine de la verdad), realizó asimismo un sustancial aporte al cine argumental francés, al llevar a una expresión más acabada al *cinema-verité*, versión nacional del cine directo, en *Chronique d'un été*. Este film pasó a ser una piedra de toque de la Nouvelle Vague, movimiento que había empezado a manifestarse en 1958, con una nueva gramática cinematográfica que reniega de las antiguas técnicas narrativas (Colombes, p. 23).

Es por esto que tenemos la obligación de respetar fielmente el material capturado para guardar la veracidad de estos testimonios registrados. Al intervenirlos y dejar que ese discurso planteado inicialmente por nuestro protagonista tome un rumbo distinto, perderemos la esencia del cine etnográfico. Seguro que haremos un cine, pero un cine que se aleja de la mirada antropológica.

Además, es muy importante asumir la actitud de “observador participante” mientras se filma, ya que así estaremos dentro de los acontecimientos, siendo lo más discretos posible para no alterar esa realidad y pasar a través de ella sin alterarla, y para no intervenir en las prácticas y conductas de sus miembros ante los hechos que estamos registrando.

La observación participante es una técnica etnográfica, pero también puede servir a otros campos. El movimiento de la cámara puede parecer el mismo para realizar un documental o para realizar una etnografía, sin embargo, no es el mismo. La cámara no es como un lápiz. El proceso técnico de escribir es el mismo para un novelista que para un antropólogo, pero el proceso de filmación no es el mismo para un realizador de televisión que para un antropólogo. El propio movimiento de la cámara responde a procesos y objetivos distintos. El proceso mental del realizador está en la propia grabación de las imágenes. El movimiento de la cámara antropológica es teórico, depende del investigador como generador de datos. No podemos comparar el proceso de filmación con el proceso de escritura (Ardèvol Piera, p. 137).

Hacer un oficio

Otro aspecto importante para esta reflexión, es que es necesario pensar sobre la sustancia artística y científica del cine etnográfico. Es fundamental denotar la responsabilidad que habría que otorgar, en la materialización de la experiencia estética de componer en la cámara el plano, a quien se relaciona directamente con el

encuadre y lleva la tarea de ser director de fotografía, y al sonidista, quien escucha los paisajes sonoros de estos lugares y las entonaciones discursivas de los personajes, ya que estos son quienes primeramente experimentan este contacto y roce con la captura de dichas realidades, y abonan significativamente en la búsqueda que hace el realizador, quien mira con suma curiosidad la cultura filmada.

En cuanto al carácter científico de esta mirada, es posible entenderlo y asumirlo al ubicarnos en el puesto de científicos sociales, responsables del estudio, difusión y consecución de las problemáticas de grupos humanos, que además sostienen su discurso visual con el sustento tecnológico mínimo necesario para el logro de las tomas y los audios con suficiente calidad técnica.

No menos importante es pensar en la conformación de la mirada de quien nos cuenta la historia, pues ella se compone de esa sensibilidad con la que se aborda la relación propia con el mundo, y en ella estará lo intelectual, lo espiritual, lo artístico, lo ético y lo humano, que en conjunto construyen el imaginario del cineasta.

En este trabajo de cine documental “antropológico”, es probable que no existan guiones ni elaboraciones previas de lo que posiblemente suceda, y por esta razón la técnica a implementar es acumular el máximo de registro de información, tanto en material de archivo, como diferentes recursos tomados en el campo (fotografías, grabaciones de audio, además del video), para luego estructurar y organizar según haya sido la experiencia en el rodaje, en el momento de la edición.

Posteriormente, se acude a la edición del material registrado como mecanismo articulador del discurso original. Aquí es decisivo atender el llamado al compromiso ético por el cual se escogió hacer ese trabajo en principio, ya que, en esta parte del proyecto, el editor puede tomar la decisión de crear distintas versiones del mismo documental y dar posibles lecturas de una misma historia.

La investigación en las ciencias sociales y los diferentes soportes de valor

Parte de la motivación en el proceso de la creación audiovisual es provocada por la necesidad nata de contar historias, o de preservar, como bien se mencionó anteriormente, los rasgos de la cultura que están ya por desaparecer o que se practican con tanta fuerza y singularidad, que son de sumo valor cultural y se debe perpetuar en el cine documental de corte antropológico y etnográfico.

Pero otro rasgo de singular importancia, característico en esta potente herramienta que persigue documentar realidades sociales y culturales, es también la idea de ver al cine antropológico como un instrumento formal de observación para quienes producen, desde la antropología teórica, investigaciones que nutren la disciplina, profundizando el acercamiento a realidades que, por su ubicación espacio-temporal, o que, por el paso del tiempo, no son de acceso al hecho. Se

confirma que esta herramienta permite perpetuar la otredad, en la inmensidad de la diversidad humana, a quien la antropología ve y estudia con detenimiento. Se puede pensar también en estos registros como documentos de estudio y de consulta *a posteriori*, a manera de referencia.

La introducción del vídeo en la formación en antropología no supone tan sólo "sumar" materiales visuales a la observación científica, implica también establecer una interacción entre el investigador y los sujetos de la experiencia. La cámara es un instrumento que activa un proceso de comunicación y de participación. Lo veremos en la segunda parte de este trabajo cuando reflexionemos sobre el proceso de aprendizaje (Ardèvol Piera, p. 58).

Productos, constituidos en diversos soportes como son la fotografía, el audio, el video (sea en formato de entrevista, o constituido en el género documental), y el cine documental, en sí mismos, brindan elementos de sumo valor que, por su acercamiento y veracidad, permiten un adentramiento necesario y potencial para el estudio que se persigue.

Para Fernández el cine ofrece múltiples ventajas como técnica de investigación, por la posibilidad de difundir masivamente los resultados que entraña, rompiendo así el tradicional aislamiento de las ciencias sociales en pequeños círculos de especialistas, y aumentando por lo tanto su incidencia en la conciencia social; y también porque permite repetir la observación. Aunque claro que con ciertos recaudos, se puede por último recurrir a un film como "pista" o fuente de investigación de la realidad social, haciendo una lectura científica de sus contenidos con miras a ilustrar una tesis y no ya para limitarse a desmenuzarlo en el típico análisis de la sociología del arte (Colombres, p. 34).

Una de las características del film es su condición efímera, por la experiencia fugaz que ofrece a los espectadores. Esa es sin duda una de las categorías del arte cinematográfico, por las que se caracteriza desde sus orígenes como experiencia estética. Sin embargo, en tanto documento de soporte de investigación, no se demerita en su papel de resguardo y consulta de memoria cultural, para dar soporte a los investigadores

Reflexión final

Debemos asumir la multidisciplinariedad, por el hecho de que la antropología y el cine, en un propósito común, marchan inmejorablemente de la mano en este caso particular, para desarrollar proyectos de suficiente profundidad y fortalecer con estos trabajos de tan alto valor cultural, de manera recíproca, tanto

la producción audiovisual como la investigación antropológica. El logro de esta alianza nos posibilita llegar al público (mediante una suficiente difusión y divulgación), por un lado, para contrarrestar aquello de que existen pocas producciones de seria factura en el campo de la antropología visual, y por otro, sin perder de vista la importancia de dar a conocer estas motivaciones que dieron origen a valiosos proyectos.

Es muy importante decir que, sin la preocupación de los cineastas y antropólogos dedicados a estos trabajos, el común de los espectadores no conocería aspectos inexplorados, o quizá olvidados, de nuestra propia cultura, e incluso de culturas distantes y lejanas, ya que aquellos se dedican a viajar a lo más profundo de los temas tratados en sus proyectos e investigaciones.

Es necesaria la formación de cineastas en la disciplina de la antropología y viceversa, para comprender las dimensiones de cada una y así entrenar suficientemente los campos de acción para un resultado que sea aceptable en cualquiera de los ámbitos, tanto en lo técnico del audiovisual, como en la densidad de la práctica antropológica. Alcanzar el dominio de este oficio es el grado máximo de la comprensión de que las herramientas solventan y permiten la elaboración de un discurso, y que, además, nos llega con la densidad de la mirada antropológica y la solvencia del audiovisual.

Pensar en el consumo masivo de los resultados de tantísimas investigaciones en las ciencias sociales es muy importante. Sin duda que es capital para el investigador y su trayectoria, que se refuerza en el reafianzamiento del estatus en el ámbito meramente académico. Es de gran valor para la comunidad científica, ya que estas investigaciones se legitiman colectivamente entre citas y menciones, para hacer crecer el estado del arte en los temas de estudio, y que se robustece al sumar investigaciones de nivel sobre antropología visual. Pero, en estos contextos, el espectador juega un papel de singular valor que autentifica tanto al investigador como a la investigación hecha, pues es testigo y casi “correlator” de los temas, los hechos y las reflexiones que se derivan de los productos audiovisuales presentados. Entonces, lograr llegar al público objetivo para el cual se hace una investigación en el ámbito de la antropología visual, debe ser la meta a perseguir en este tipo de trabajos en los que se conjuntan miradas, saberes y haceres.

El gran valor de estas películas antropológicas es que en ellas mora el espíritu humano en cualquiera de sus representaciones, y con ellas, sus prácticas culturales, que no deben ser traducidas en ningún caso por algún intérprete, quien le imprime su visión del mundo y que lo lleva a un escrito. El código visual en sí mismo es el vehículo que nos trasladará, en su esencia, el código del mensaje en su totalidad y exactitud.

El cine antropológico resguarda el patrimonio cultural, atesora la memoria histórica y preserva para el mañana formas de vida, evolución tecnológica y rasgos de la cultura que probablemente se irán transformando en el tiempo, o desapareciendo de las prácticas de los pueblos.

Referencias

- Ardèvol Piera, E. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video*. 1994. Universidad Autónoma de Barcelona (España), tesis doctoral. *Overblog*, https://data.over-blog-kiwi.com/1/38/03/91/20160217/ob_a31da2_la-mirada-antropologica-o-la-antropol.pdf.
- Colombres, A. *Cine, antropología y colonialismo*. Ediciones del Sol / CLACSO, 1985. Serie Antropológica.
- Harris, M. *El materialismo cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 1982 (1979).
- Hockings, P. (Ed.). *Principles of visual anthropology*. Walter de Gruyter. (2009).
- Imbert, G., coordinador. *Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Ediciones Cátedra, 2010. Signo e Imagen.
- Pike, K. *Language in relation to a unified theory of structure of human behavior* 2nd ed. The Hague: Mouton, 1967.
- Reis, C., y A. Lopes. *Diccionario de narratología*. Ediciones del Colegio de España, 1999.
- Rouch, Jean, y Pierre Braunberger, directores. *Moi, un noir*. Producción de Pierre Braunberger, guion y fotografía de Jean Rouch, montaje de Marie-Josèphe Yoyotte, Les Films de la Pléiade, CNRS Images, 1958. 73 min, filme documental.
- Sánchez. N. *Historia del cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial, 2006.