

Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico. Elisenda ARDÉVOL y LUIS PÉREZ TOLÓN (Eds.). Biblioteca de Etnología nº 3, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1996 (1995); 422 pàgs.

Blai Guarné

Imagen y Cultura. Perspectivas del Cine Etnográfico suposa la primera recopilació¹ en llengua espanyola de textos sobre les principals orientacions teòriques i metodològiques en l'anàlisi i la producció del cinema etnogràfic des dels anys setanta fins l'inici dels noranta.

Tal com en el primer dels articles, i a mode introductori de tot el volum, planteja Elisenda Ardévol, l'ordre de les lectures no és fruit de l'atzar. Per bé que totes —algunes d'elles autèntics clàssics de l'antropologia visual— posseeixen coherència interna i validesa per sí mateixes, Ardévol i Pérez Tolón han optat per organitzar-les des d'un doble interès, cronològic, i discursiu. D'aquesta manera proposen un recorregut que s'inicia en les primeres formulacions teòriques arriba fins els plantejaments més recents d'«etnocineastes», realitzadors cinematogràfics i antropòlegs, tot articulant un fil narratiu a mena de diàleg entre els autors presents, amb l'objectiu en darrera instància de fomentar el debat i la reflexió.

* S'han traduït al català les cites que consten a la ressenya. Així mateix s'han intentat respectar «les cometes» i la *cursiva* dels conceptes

1. Els articles són representatius dels corrents més importants en el camp de l'estudi de la comunicació fílmica, i tenen el seu punt de partença en la clàssica compilació que amb el títol *Principles of Visual Anthropology* va dirigir Paul Hockings l'any 1975.

Un dels primers articles és el recull (1975) d'Emile de Brigard sobre els orígens i el desenvolupament del cinema etnogràfic, on revisa el treball de precursors com Regnault, Haddon, Pöch, Mead o Bateson, tot contextualitzant-lo en el marc particular de les tendències cinematogràfiques del gènere documental propi de cada moment. De Brigard entén per cinema etnogràfic aquell que posa de manifest patrons culturals. Des d'aquesta anàlisi, tots els films poden considerar-se etnogràfics. No obstant això, l'autora puntualitza que «algunes pel·lícules són més reveladores que altres».

Partint de la interpretació del concepte «etnogràfic» com una variable continua, presenten diferents graus en una producció cinematogràfica, Karl G. Heider reflexiona en el seu article (1976) entorn què significa dir que un film és etnogràfic. Amb aquest objectiu proposa mesurar el grau d'«etnograficitat» de qualsevol pel·lícula, mitjançant la consideració del contingut de la seva informació etnogràfica, i l'observació de certes normes a partir de l'adaptació de les possibilitats fílmiques a la metodologia i objectius de la descripció etnogràfica. Per al realitzador de *Dani Sweet Potatoes* (1974) el repte del cinema etnogràfic és aconseguir desenvolupar diferents formes de pensar sobre el film, aproximant-lo als objectius de l'etnografia i adaptant-lo als seus esquemes de representació, ja que «en el cinema etnogràfic, el cinema és l'eina, i l'etnografia la meta».

Mentre Heider aconseguia amb aquest article materialitzar un dels primers intents de teorització i exposició sistemàtica de les bases metodològiques de producció del cinema etnogràfic, l'etnocineasta Jean Rouch encapçalava a França el moviment cinematogràfic del «cinema vérité», del que «L'home i la cambra» (1975), n'és un autèntic clàssic. Rouch, seguint la mirada de precursors inspirats con Flaherty o Vertov, proposa «captar la vida per sorpresa» a partir de l'ús de la «cambra participativa» en el cinema documental i etnogràfic, davant l'estil del «cinema observacional». En aquesta línia entén la cambra com «catalitzadora de situacions», que forma part de l'acció i posseeix al

realitzador en una mena de «cine-trànsit». La seva conclusió però, resta ben clara: «encara no hem passat de les primeres passes experimentals».

Per al realitzador de *Les maîtres fous* (1953) estem davant de l'inici del que podríem considerar l'«antropologia compartida», en la que l'observador, tot descendant per fi de la seva torra de marfil, desenvolupa una tasca per primera vegada jutjada pel propis observats. Aquest és un lloc comú present a la producció de Jorge Prelorán, que exposa en un text de 1987 com els seus films no són ni per a ell, ni per al públic, sinó per a aquells que hi apareixen. Films realitzats amb el propòsit d'entendre i aprendre dels seus protagonistes, i no pas amb la intenció d'«estudiar-los» o «jutjar-los». Prelorán treballa a partir d'autobiografies, d'*etnobiografías* a través de les quals descriu elements de les cultures que documenta, amb l'objectiu d'indagar entorn de la gran diversitat de maneres en què l'home s'ha organitzat per a sobreviure i, en darrera instància, d'entendre el sentit de la seva pròpia vida.

Un article sincer i íntim d'un investigador que en el seu intent per transmetre la visió dels *ignorats*, considera que un dels objectius de l'antropologia hauria de ser « cercar formes de millorar les condicions de vida sobre el planeta ».

La proposta de Jorge Prelorán per «captar la realitat» d'un mode «observacional», des d'una teòrica «invisibilitat», contrasta amb l'article (1980) de Jay Ruby, representant del «cinema reflexiu», entorn de les implicacions ètiques, polítiques, estètiques i científiques del paper del cineasta-investigador. Per a Ruby ser reflexiu és fer conscient a l'audiència de les relacions que s'estableixen entre el productor, el procés i el propi producte visual. Des d'aquesta perspectiva i al llarg de tot l'article, recerca el paper de la reflexivitat en l'antropologia sense obviar la seva relació marginal amb el cinema. Ruby considera que el cinema antropològic està mancat de postulats i de metodologia reflexiva per la mateixa raó que aquests no existeixen en l'antropologia escrita. Per tant, si volem desenvolupar un cinema amb una

autèntica orientació antropològica, cal que l'antropologia es converteixi en una ciència interpretativa i reflexiva.

Sol Woth, més interessat en l'estudi semiòtic i la construcció d'un marc teòric per al cinema etnogràfic, proposa una aproximació força diferent. El seu article (1981) gira entorn dels signes i dels missatges a través dels quals es desenvolupa la comunicació. Des d'aquesta perspectiva planteja una semiòtica del cinema etnogràfic que tingui per objecte l'estudi dels signes i les normes d'implicació i inferència que entren en joc en les produccions etnogràfiques. En aquest sentit solament resulta possible parlar de «cinema etnogràfic» en relació al context de la investigació i a la utilització d'un film, i no pas a partir de la pròpia producció.

Si Woth reflexiona entorn de com comunica el film, Claudine de France se centra en com aquest descriu. De France planteja en un article de 1979 les dues funcions principals del film etnogràfic: evidenciar aquells esdeveniments que resulta impossible establir solament a partir de l'observació directa, i descriure'n d'altres que el llenguatge difícilment pot presentar, a partir de la possibilitat de captar simultàniament el gest i la paraula, i repetir, congelar, accelerar, o alentir la imatge en una observació diferida. La cambra de l'etnòleg delimita en tot moment el *continuum* de comportaments tècnics que de forma simultània, com amalgams, es despleguen en tres eixos: corporal, material, i ritual, remetent-nos, en última instància, a la unitat del comportament social.

En la vanguardia del «cinema observacional», Timothy Asch analitza en el seu article (1988) aspectes relatius a la col·laboració en projectes audiovisuals, des de la investigació etnogràfica, els documentals per a l'ensenyament, o les produccions per televisió. Partint de la col·laboració «entre iguals» és a dir, entre persones que comparteixen la responsabilitat del projecte en igualtat de condicions, proposa considerar qualsevol proposta de col·laboració com una recerca etnogràfica en la que tots els implicats discuteixin en cada fase les tècniques més adients per

a la investigació. Asch recorda que una col·laboració recixida ha de basar-se en objectius comuns, i que per tant el documental etnogràfic solament serà una eina útil per als antropòlegs si aquests poden dir-hi la seva en totes les fases de la creació, des de la planificació, fins el rodatge i l'edició.

Alexander Moore analitza, en un text de 1991, l'evolució del paper de la narració en el cinema etnogràfic, a partir de la influència de dues tradicions en la realització cinematogràfica, la tradició «imagerista» i l'«escola de la paraula». Moore reflexiona entorn de la funció de la paraula en el món de la comunicació audiovisual, alhora que planteja una sèrie de propostes per a la producció documental des d'un punt de vista antropològic.

L'article (1988) de Jack R. Rollwagen ens introdueix en l'àmbit de la funció de la teoria antropològica en el cinema etnogràfic. Partint de la necessitat de cercar un marc conceptual que serveixi de base per a la filmació etnogràfica, Rollwagen es planteja com els grans corrents de cinema etnogràfic es diferencien entre ells més pels mètodes de producció i pels problemes plantejats des de la cinematografia, que no pas per qüestions rellevants per a la ciència social. El fet que un ampli percentatge de la bibliografia dedicada al «cinema etnogràfic» hagi estat elaborada des d'una posició purament cinematogràfica, unit a que un alt nombre d'antropòlegs entenen la teoria més com un producte de la recollida de dades que com un marc dins del qual desenvolupar la recerca, ha impedit que el cinema etnogràfic hagi rebut l'atenció suficient a nivell de publicacions.

Davant d'aquesta reflexió, que ens evidencia l'estat d'un debat sobre cinema documental més interessat en com «captar la realitat» que no pas en qüestionar-se com aquesta «realitat» pot ser examinada, Wilton Martínez planteja en un text de 1990 l'anàlisi de la recepció del cinema etnogràfic per part dels estudiants d'antropologia de primer cicle universitari, considerant la posició que adopten els alumnes com espectadors no especialitzats. D'aquesta forma Martínez revisa el discurs dominant occidental que sobre *el primitiu*, i *el subdesenvolupat* s'estableix, alhora

que qüestiona la funció pedagògica del cinema etnogràfic i el seu efecte sobre els estudiants situats en el context d'una indústria visual àmplia.

La proposta de «cinema participatiu» (1992) de David MacDougall tanca el llibre. En els últims anys s'ha produït en la etnografia una tendència vers el model de construcció dialògica i polifònica que en l'àmbit del cinema etnogràfic ha donat lloc a una autocrítica entorn la independència textual de les *altres veus* en les produccions audiovisuals. En aquest context MacDougall, en un exercici de coherència i sensibilitat, reflexiona entorn els sentiments que li provoca el descobrir el seu treball reclamat per les vides de les persones que l'integren, arribant a preguntar-se de qui és en realitat el relat, o fins i tot quina història és la que s'hi presenta, si la seva o la de l'*altre*. En aquest sentit exposa l'experiència que li suposà filmar *Familiar Places* (1980), i veure el film convertit en part d'una narració implícita aborigen sobre el desplegament ritual.

En definitiva *Imagen y Cultura, Perspectivas del Cine Etnográfico*, ens ofereix per primera vegada en llengua espanyola una àmplia i rigorosa aproximació a l'àmbit del cinema etnogràfic, i més encara, a la relació entre les ciències socials i la tecnologia audiovisual. Una reflexió que passant pel replantejament dels contextos de producció i de recepció, o dels models de col·laboració entre antropòleg i cineasta, s'extén des de l'anàlisi del paper de la teoria antropològica en la recerca audiovisual, fins el mateix qüestionament entorn l'autoria de les produccions cinematogràfiques.