

Publicado: 2005-01



Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos

Anthropology, cinema and refraction: Film texts as ethnographical documents

Jorge Grau Rebollo

Departamento de Antropología Social y Cultural. Universidad Autónoma de Barcelona.

jordi.grau@uab.es

RESUMEN

Planteo en este artículo la centralidad de los productos audiovisuales para la investigación antropológica. Establezco para ello una única distinción metodológica de carácter apriorístico, diferenciando entre productos disciplinares y no disciplinares. Para los primeros, propongo una reconceptualización (no meramente anclada en convenciones genéricas o estilísticas) del carácter «documental» atribuible a un producto fílmico. Para los segundos, reclamo el valor de la refracción como estrategia narrativa que permite analizar la distorsión como un mecanismo intencional y contexto-dependiente de representación. En este sentido, sostengo que no es sólo la producción, sino su imbricación con los *momentos* de producción lo que puede permitirnos desvelar ideologías y analizar su influencia en los mecanismos de representación, así como sus eventuales cambios y continuidades, visibilizaciones y silencios.

ABSTRACT

The aim of this article is to emphasize the value of audiovisual products for anthropological research. I differentiate between disciplinary and non-disciplinary production as the only basic aprioristic methodological distinction. As for the former, I do propose to rethink the «documentary» value of a film production without anchoring it in stylistic or generic conventions. As for the latter, I examine the value of refraction as a narrative strategy that allows the analysis of distortion, understood as an intentional, context-related representational device. Thus, I suggest that production should be analysed in its intertwining with production contexts. By doing so, we not only may be able to unveil underlying ideologies, but we also may evaluate their influence upon strategies of depiction, as well as changes and continuities, visibilities and silences.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

antropología visual | documental | ficción | cine | géneros audiovisuales | metodología | image anthropology | documentary | fiction | cinema | audiovisual genres | methodology

Introducción

"Sin duda, una sociedad no ve sino lo que es socialmente significativo, mientras que todo lo demás es objeto de una suerte de interdicción que le impide ser visto."

Franco Vaccari

"La televisión ha sido la fuente preferida de noticias para el americano medio durante más de tres décadas, lo que significa, simple y llanamente, que la mayoría de los americanos adultos obtienen hoy la mayor parte de información acerca de los sucesos que ocurren en el mundo a través de las noticias televisadas."

James Lett

El objetivo de este artículo es plantear la centralidad de los textos audiovisuales como potenciales documentos en la investigación en ciencias sociales, especialmente en antropología. Conviene, no obstante, hacer dos matices con carácter previo. En primer lugar, de la amplia gama de formatos audiovisuales a disposición del investigador (vídeo, fotografía, pintura, caricaturas, tatuajes, etc.) me referiré exclusivamente al medio fílmico, específicamente al que se cataloga comúnmente como "de ficción", por las razones que expondré a continuación. En segundo lugar, el recurso a medios audiovisuales puede hacerse a través de dos grandes vías: generando nuevos textos audiovisuales en el

decurso de proyectos de investigación (bien sea con finalidades docentes, investigadoras o divulgativas en general), o aprovechando producción ya existente como repertorio empírico para investigaciones particulares.

Sostendré en estas páginas cuatro ideas básicas: (1) que el carácter documental de un producto fílmico (o audiovisual, por extensión) depende de cada contexto particular de investigación y debe ponerse siempre en relación con su propio contexto de origen, esto es: la coyuntura social, política, económica e ideológica bajo la que se configura. Así, ningún filme puede, por sí mismo, ser considerado un «documento» en cualquier coyuntura, ni cualquier filme es excluible apriorísticamente como potencial fuente de aportación de datos. (2) El presunto carácter documental de un filme viene determinado por la adecuación de sus planteamientos a los objetivos y diseño de cada investigación, y por la información excedente (a diversos niveles: formales y de las situaciones que presenta) o especialmente relevante que, para nuestros propósitos analíticos, puede proporcionar. (3) Sí sostendré una dicotomía categorial previa: la distinción entre productos disciplinares y no disciplinares. (4) El valor de las situaciones presentadas en un producto no disciplinar radican en buena medida en su configuración refractiva, no en su reflejo directo y fiel de la realidad.

Como consecuencia de todo lo anteriormente mencionado, en determinadas investigaciones en ciencias sociales, el análisis de producciones comerciales no disciplinarias puede ser de extraordinario valor para el investigador, contribuyendo a una mejor comprensión del fenómeno en estudio y a una más fiable aproximación a la configuración -representación- intencional de modelos y patrones de conducta.

Textos fílmicos y documentos para la investigación

"Representamos nuestro mundo visualmente: mediante artefactos, fotografías, televisión, video y mediante la transcripción y composición del propio texto verbal. Más aun, se admite que la representación visual presenta una influencia creciente en la modelación de nuestras visiones del mundo."

Elizabeth Chaplin

El encuadre teórico desde el cual voy a estructurar mi argumentación se enmarca en la antropología social y cultural, especialmente en una de sus vertientes más transversales: la antropología visual, de la que propongo su reconceptualización como audiovisual para así evitar, en la medida de lo posible, la «invisibilidad» del sonido como arteria fundamental del discurso comunicativo. Entiendo la antropología audiovisual como un dominio teórico transdisciplinar [\(1\)](#) que pretende tanto aprovechar el potencial epistemológico que ofrece el análisis de fuentes audiovisuales (en sentido amplio), como el recurso intencional y planificado a los *media* en tanto operadores culturales e instrumentos de investigación, cuyo objetivo fundamental es favorecer un uso sistemático y riguroso de los dichos medios y productos en la investigación antropológica a varios niveles:

Como proceso metodológico y técnico de análisis de fuentes documentales.

Como parte integrante de un proyecto de investigación.

Como materiales auxiliares para la docencia o la difusión cultural.

Como instrumento de transmisión cultural.

Y se centra en el estudio de la formación, gestión y expansión de constructos simbólicos, y el modo en que las representaciones sociales actúan como formas de percepción y traducción empírica de etnoconcepciones culturales [\(2\)](#).

Esta definición de carácter híbrido, enumerativa y substantiva, procura eludir los reduccionismos formales (genéricos) y esencialistas (asunción de que existen medios de expresión teórica liberados de ideología), y plantear el valor de la producción cultural fílmica como un conjunto de textos que pueden, en determinadas situaciones y para determinados objetivos, convertirse en documentos para la investigación social.

En cuanto a la primera dimensión, Harper (2000[1998]) ha señalado oportunamente el reduccionismo *documental* sobre el que demasiadas veces ha operado la antropología visual, por cuanto básicamente

se veía implicada con filme y vídeo como procedimientos de captura de datos, desechando (o, más propiamente, no prestando atención) a otras posibles formas de visualidad susceptibles de convertirse en documentos potenciales (dibujos, cómics, grabados, dibujos... -Prosser 2000[1998]-). Para combatir este sesgo, Harper incide en que todas las imágenes están social y técnicamente construidas. La conciencia crítica en el manejo de textos audiovisuales como fuentes de información se facilita especialmente con la concepción de que todo informe disciplinar es siempre una "verdad parcial" en lugar de un documento completo (2000 [1998]: 30), sobre todo en la medida en que conocimiento y textualización se enfocarían siempre como el resultado de una construcción subjetiva estrechamente vinculada a determinadas nociones etnosemánticas acerca de la realidad (Pink 2001: 19). Por esta razón, Clifford (1986) afirmaba que la etnografía no es otra cosa que «ficción» atendiendo a su naturaleza esencialmente de narrativa. Sin embargo, el uso del concepto «ficción» no refiere en este caso a la ausencia de verdad, como Pink (2001: 8) oportunamente recuerda, sino que incide en el ingrediente necesariamente parcial de la construcción y textualización etnográfica en la medida que es incapaz de dar cuenta de un fenómeno social en su globalidad; a lo sumo, alcanzará a glosar eficazmente una parte de él.

En esta misma línea, Marcus Banks (2000 [1998]) opina que es perceptible un viraje en la disciplina antropológica que la ha llevado desde el estudio de sistemas abstractos como el parentesco o los sistemas económicos hacia la consideración global de la experiencia humana. En este trayecto, ha adoptado un enfoque más experiencial, no solo cognitivo, que la ha conducido a un abandono de posiciones analíticas formalistas como el funcionalismo o el estructuralismo, en busca de perspectivas más fenomenológicas. Como parte de esa transición, ya no se ve la antropología (audio)visual como una dedicación casi exclusiva a la producción y uso del filme etnográfico (disciplinar) (3), sino que se concibe el filme como objeto de conocimiento, en expresión del propio autor: un instrumento que *nos* permite entender más sobre *ellos*. De este modo, el filme se afronta como una estrategia más de representación, sin privilegios de exclusividad en lo que respecta a su pretendido (anhelado) valor documental.

En lo que se refiere a la segunda vertiente, las diferencias que supuestamente separan la realidad de la ficción (y que, en última instancia, moldean las categorías «documental» y «película [de ficción]») son, más allá de los aspectos pro-fílmicos que señalan Barbash y Tylor (1997) (4), confusas. La verosimilitud genérica a la que aluden Kilborn y Izod (1997) no actúa en función de los estándares de calidad y fiabilidad exigibles al documento sino que opera a partir de resortes clasificadores de carácter apriorístico que se configuran en base a la experiencia de décadas de visionados en continuidad (5). Por esta razón propongo (2001, 2002a, 2002b) no operar exclusiones genéricas a priori, con la única salvedad de distinguir los productos disciplinarios (esto es, generados desde una disciplina académica, con propósitos explícitamente disciplinares) de los no disciplinarios (aquellos que no apelan directamente a un bagaje teórico específico y a un diseño metodológico técnico concreto para vehicular información de carácter académico o disciplinario, comúnmente denominados "comerciales"). De este modo, a partir de la producción cultural material (especialmente el medio fílmico debido a su extraordinaria capacidad de penetración en el tejido social) es posible tanto desvelar ideologías y códigos culturales, como entender, por ejemplo, de qué manera llegan a cristalizar estas ideologías, cómo los códigos culturales acaban derivando en anclajes de significado y correlatos objetivos, y por qué en determinados momentos emergen ciertas pautas de «normalidad» o se construyen nociones de tradicionalidad y esencialismo en algunos valores sociales, que en otros periodos se derrumban o arrinconan.

Es desde esta concepción del recurso a los audiovisuales que creo posible el propósito de analizar los procesos de construcción, gestión y transmisión de conocimiento. Por ello creo que la Antropología audiovisual, entendida en la línea que he definido anteriormente, puede ayudarnos a aprender, o, en palabras de Barceló, aprender a aprender:

"entender el cambiante presente de nuestra actualidad no es tarea fácil. Por razones obvias de lenguaje, complejidad, dificultad y la inevitable y siempre creciente especialización, la comprensión de la tecnociencia y su verdadero alcance han quedado demasiado alejados de las posibilidades reales de la mayoría de la sociedad. Sabemos ya que en la infancia y la adolescencia nos es imprescindible no sólo aprender, sino, y eso es lo más importante, *aprender a aprender*. Nuestro futuro como seres humanos se configura ya desde la necesidad imperiosa de adquirir siempre nuevos conceptos y aprender a manejar nuevos artefactos tecnológicos" (en Moreno Lupiáñez y Pont 1999: 9; en cursiva en el original).

Entonces, cuando un texto audiovisual (sea cual sea su formato y soporte) sirve para este propósito en

los términos en los cuales nuestra investigación lo plantea, es cuando, efectivamente, trabajamos con *documentos* (6), sean éstos *Todo sobre mi madre* (7) o *Tierra sin pan* (8).

Ese es uno de nuestros mayores retos como antropólogos. La imagen, el sonido, las formas visuales, el cine, etc. son medios y procedimientos a nuestra disposición para cumplir esta tarea. Parafraseando a Lévi-Strauss, el objetivo es conocer un poco mejor para investigar un poco menos mal. Y si algo hay que transformar, que sea desde un conocimiento fiable y confiable.

Intencionalidad y refracción

"El cine es esencialmente representación... y es a través de la representación como llego a la verdad y a la realidad, no a través del documento... en el cine no se trata de que los personajes sean ellos mismos, sino casi lo contrario."

Pedro Almodóvar

"Cuando lo real ha dejado de ser lo que era, la nostalgia asume su verdadero significado."

Jean Baudrillard

Aunque la tensión entre las categorías realidad y ficción ha capitalizado buena parte del interés teórico a lo largo de las últimas décadas, soy reticente a sostener una demarcación absoluta entre documental y ficción, por cuanto los indicadores que deberían servirnos para operacionalizar y discriminar con claridad ambas categorías son confusos, cuando no directamente contradictorios. Además, «realidad» o «ficción» son categorías que parecen definirse por oposición excluyente, pero sin unanimidad respecto a los criterios que sirven de referencia para la demarcación. En este sentido, si por ficción se entendiese la manipulación intencional de eventos socioculturales con la intención de reconstruir situaciones que no se recogen a partir de la estricta observación directa, podría muy bien concluirse que buena parte de estas reconstrucciones pretenden, explícitamente, partir de la realidad, planteando el recurso a la ficción como una estrategia narrativa en lugar de como un objetivo en sí mismo. Se busca la ficcionalización, más que la ficción, como amparo argumental que facilita el recurso a metáforas socio-ideológicas y a la configuración de ciertas situaciones que, al calor de esta refracción estilística, pretenden inequívocamente hacer referencia a lo que se asume como realidad subyacente.

¿Por qué recurrir a la ficcionalización para aludir a circunstancias no ficticias? Porque la ficcionalización es una táctica estratégica esencial para mostrar situaciones que, sin ese recurso a la refracción, resultarían difíciles de plantear. El filme, salvando las distancias, opera de la misma forma que un prisma. A diferencia de un espejo, que se limita a reflejar la luz, devolviéndola en la dirección de su origen, un prisma se deja penetrar por el haz de luz, modificando su trayectoria y alterando su naturaleza esencial. En ese proceso de refracción apreciamos una gama cromática inexistente a simple vista en la observación desnuda del haz original. Así, el filme se muestra extraordinariamente permeable a la penetración ideológica, pero no la presenta inalterada, sino descompuesta en múltiples referentes simbólicos e interpretativos. El texto audiovisual como documento etnográfico juega entonces un papel esencial como visualizador de universos culturales y espacios simbólicos a varios niveles (respecto a la particularidad de cada uno, al nivel de detalle en la presentación de situaciones, y en referencia a formas concretas de interconexión entre ellos). Una de las ventajas que el audiovisual ofrece frente a otras formas de textualización es la fisonomización de un arquetipo, recurriendo a un repertorio simbólico cuyas asociaciones internas son significativas y potencialmente analizables. El uso intencional de referentes simbólicos y su plasmación audiovisual se emplean como recurso estratégico para ubicar narrativamente a la audiencia e incidir en sus estados de opinión (9).

De este modo, el efecto de verosimilitud se consigue cuando reconocemos la fuente original a través de su refracción. La *realidad* de un filme siempre será mediada, por cuanto el texto fílmico *crea* realidad, no simplemente la refleja (Buxó 1999). Su valor documental, en mi opinión, es doble. Por un lado parte de un patrón presuntamente normativo (y familiar para la audiencia) estudiable y analizable; pero por otro, y tal vez esta dimensión sea especialmente seductora desde la perspectiva intelectual, deforma ligeramente la cepa original mediante una mutación ideológica que nos sitúa ante una apasionante multidimensionalidad simbólica. Ese proceso intencional de refracción incorpora diversas estrategias narratológicas que no

sólo se centran en la imagen, sino que incorporan el audio, la escenografía, la construcción del personaje, el uso de los colores, los diálogos, las referencias subliminales, etc. Pero además puede jugarse con la significación a otro nivel: asociando o disociando vídeo y audio, de modo que la continuidad nos la dé el sonido, no la imagen, o buscando conscientemente determinados efectos: reforzar el mensaje, modificarlo, transmitir simultáneamente dos mensajes distintos...

Todo junto convierte el texto audiovisual en un documento no sólo sobre la realidad que refracta, sino también sobre las estrategias adoptadas para plasmar esa distorsión. Los filmes comerciales pueden constituir, entonces, documentos acerca de cómo se percibe cierta situación social o cómo se conceptualiza la alteridad bajo determinadas circunstancias; pero también los productos autoconsiderados documentales lo hacen. La narración intencional multiplica sus *denotata* en un producto audiovisual, lo que puede enriquecer extraordinariamente el análisis, pero al mismo tiempo obliga a contemplar marcos teóricos y adoptar estrategias de investigación e instrumentos de análisis diversos, con el fin de poder maximizar los beneficios del estudio. Estos marcos, estrategias e instrumentos se interconectan entre sí y pueden complementarse en el seno de una investigación. Por esta razón el análisis de documentos audiovisuales aconseja plantear aportaciones interdisciplinarias.

Géneros y estilos

Afirma Jameson que "Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos -el *western*, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de gánsters, la ciencia-ficción, el terror- y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual" (1994: ix; citado en Altman 2000 [1999]: 33). Se recogen aquí un par de generalizaciones interesantes. En primer lugar, la necesidad de ubicar los productos fílmicos en el seno de *géneros* cinematográficos. En segundo lugar, que estos géneros responden a configuraciones mentales que se suponen estandarizadas en la mente del espectador. Con ello se implica que la producción audiovisual no es homogénea (como no lo es, por otro lado, ninguna otra forma de textualización) y que es posible distinguir categorías internas de acuerdo a determinadas convenciones formales y narrativas.

De este modo, pese a las reticencias que Kilborn y Izod (1997) ponen de relieve a la hora de delimitar categorías «genéricas», los intentos de Crawford (1992) de reconsiderar los géneros audiovisuales basados en un soporte fílmico en función de la edición que decida hacerse sobre el metraje original, las bien argumentadas críticas de Buxó (1999) respecto a la superación de la dicotomía realidad / ficción, y los intentos de Devereaux (1995), Delgado (1999a y 1999b) o Rouch (2003) en lo que se refiere a la consideración más global del medio fílmico, sigue patente la clasificación en géneros al amparo de criterios no siempre explícitos ni claramente operacionalizados que parecen basarse en nociones de sentido común y en la familiaridad adquirida mediante la observación continuada de productos clasificados *a priori* sobre determinadas convenciones genéricas (Kilborn y Izod 1997). Las fronteras entre estas distintas convenciones aparecen a menudo difusas, mezclándose estrategias narrativas o recursos estilísticos de modo que se facilite la lectura de los mismos y la transmisión de sus significados.

¿Por qué seguimos hablando, entonces, de géneros? En opinión de Altman porque la dimensión politética del término permite conectar ámbitos diversos (estructura formal, intereses y decisiones de programación, expectativas del público, etc.) y esto le convierte en una categoría útil y suficientemente maleable para no pillarse los dedos (2000: 34). Que «género» aparezca como una categoría multidimensional, empero, no nos obliga a eliminarla, sino a redefinirla (10). En el ámbito disciplinario de la Antropología, los diversos postulados teóricos y sus correspondientes correlatos empíricos han procurado adecuar los obstáculos que comporta la distancia cultural con la efectividad en el proceso de contacto e intersección entre el etnógrafo/cineasta y sus sujetos de estudio, recurriendo para ello a estrategias y técnicas distintas de inmersión, toma de datos, análisis y plasmación de las conclusiones. Los diversos «estilos» (11) (muchos de los cuales responden a orientaciones teóricas distintas) suelen traducirse en productos *ejemplares* (en el sentido de T. Kuhn) cuyo objetivo último es el mismo: el conocimiento. Así, ni el *cinéma vérité* niega o supera los postulados del cine expositivo, ni la orientación reflexiva puede asumirse intrínsecamente mejor afinada que la aproximación deconstruccionista. En todos los casos, cada estilo procura aproximarse al conocimiento tratando de superar las insatisfacciones que han generado aproximaciones precedentes, mediante operacionalizaciones pragmáticas que responden a concepciones teóricas de mayor alcance y que comportan la selección de un conjunto

determinado de estrategias, técnicas y recursos estilísticos para la articulación final del discurso sonoro y visual, en particular, y de la «construcción etnográfica» o conocimiento en general. Es importante no perder de vista el carácter tentativo de cada una de estas orientaciones: ante el problema general de cómo llevar a cabo la representación fiable de la realidad, las respuestas que se postulan son bien diferentes, y todas ellas presentan un carácter provisional.

En buena medida, las distintas aproximaciones teóricas y empíricas a la exploración y la exposición etnográfica (por jugar con la dicotomía de Claudine de France [\(12\)](#) procuraban resolver lagunas y áreas en blanco constatadas en propuestas anteriores. Pero ninguna de ellas goza de favor universal entre los practicantes de la disciplina; o lo que viene a ser lo mismo: ninguna consigue subsanarlas todas.

En el terreno no disciplinario pudiera parecer más fácil establecer una diferenciación genérica, sobre todo si se comparan sus productos con los disciplinarios. Para entendernos: no parece suponer un gran esfuerzo distinguir entre una «película» y un «documental». No obstante, creo que las fronteras entre ambos son imprecisas, y los trabajos de Trinh T. Minh-ha (1989 y 1991), Paget (1998), Zunzunegui (1998), Buxó (1999) y Delgado (1999 a y b) son concluyentes en este punto [\(13\)](#). Las expectativas reificantes de las atribuciones convencionales al discurso documental (que no comparto) asumen que: (a) se basa en hechos -leídos como evidencias empíricas incontestables-; (b) es previo a cualquier tipo de interpretación; © se ampara en un marco teórico que le protege de sesgos y le libera de ideología; y (d) carece de cualquier motivación que no sea la estrictamente informativa y desveladora. La ficción esquivaría cualquier procedimiento metodológico científico y se consagraría abiertamente a la especulación, lo que, como bien señala Paget (1998) es privar a la ficción de su carácter etimológico (del latín *ingere*: labrar, forjar) conminándola a convertirse en un lastre deformador (en ocasiones parecía casi una *fake-tion*).

Sin embargo, algunos autores han insistido oportunamente en la inoperancia de la dicotomía realidad / ficción como categoría analítica. Zunzunegui (1998) rechaza abiertamente la acepción decimonónica que vincula la realidad a la presentación verificante de la evidencia empírica y a la ficción como su antónimo esencial. Desde la perspectiva genérica, debe abandonarse pues la radicalidad excluyente entre ambos conceptos [\(14\)](#) y el sostenimiento de la dicotomía es viable únicamente si la referimos a estrategias persuasivas en la narración de eventos sociales. No estaríamos trabajando, pues, sobre dualidades irreconciliables sino con alternativas narratológicas que pueden, potencialmente, combinar sus recursos estilísticos para la comunicación.

Buxó (1999), por su parte, se muestra abiertamente escéptica respecto a la posibilidad de seguir sosteniendo *realidad* y *ficción* como dominios ontológicos aislables, por cuanto no se trata de enfrentar discursos esencialmente verificacionistas -orientados habitualmente más a la validación de supuestos teóricos que a la contrastación de hipótesis susceptibles de ser puestas a prueba-, con otros fundamentalmente fabuladores. De hecho, como oportunamente advierte, «documental» y «filme comercial» comparten un determinado repertorio de estrategias y recursos orientados a la comunicación. Son medios de expresión a través de los cuales encarnamos nuestro utillaje de investigación.

En definitiva, *realidad* y *ficción* han pasado de asumirse reificaciones factuales a encararse como meros constructos semánticos y simbólicos, fuertemente contextuales, cuya naturaleza de referencia no es en ningún caso el evento en sí sino nuestra propia expectativa al respecto, así como las estrategias concretas de atribución de significados que podamos adoptar y la intención persuasiva que las abrigue.

Personalmente, me inclino por la consideración de cualquier tipo de cine como potencial documento para la investigación social. Una vez deconstruidas las fronteras genéricas y puesta de relieve la inoperancia de determinados criterios fundamentalistas de demarcación, sólo nos resta contemplar el cine en su conjunto, en su acepción más amplia, como fuente potencial de aportación documental a la Antropología y a las ciencias sociales. Un cine que puede aportar al observador una valiosa e insustituible oportunidad de extraer datos e información a partir del visionado de situaciones construidas específicamente para el medio en que se vehiculan; un cine, en conclusión, que constituye para antropólogos y antropólogas una herramienta fundamental para el análisis tanto de fenómenos sociales como de la *percepción* que determinados individuos o colectivos sociales tienen, manifiestan y reproducen de dichos eventos y situaciones.

La importancia del contexto

"La relación entre lo que vemos y lo que sabemos nunca está del todo establecida."

John Berger

Harper (2000 [1998]) advierte acerca del riesgo de no reparar en los aspectos extrateóricos que subyacen a los sistemas de representación (2000 [1998]: 32). Sustraer una imagen de su contexto (15) supone invisibilizar los intereses y la ideología que la alumbran. Todo producto cultural se genera en un contexto socio-histórico específico, con intereses, valores, preferencias y perspectivas teóricas e ideológicas particulares, lo que puede afectar a la definición de fenómenos problemáticos, la acotación de dominios explicativos, y los diseños metodológicos y técnicos de aproximación al problema.

En consecuencia, ningún significado es inherente a la representación, sino que le es atribuido, aunque no de forma caprichosa o por azar. Las atribuciones de significado son siempre intencionales, fruto de la volición específica de un contexto social, histórico, ideológico y teórico concreto. Es este contexto y su relación con el significado el que es analizable y potencialmente relevante para la investigación social. Aceptando esta premisa, el análisis debe sufrir un viraje conceptual y pasar de centrarse en el objeto a los procesos culturales que determinan su representación. Y aceptarla comporta, quierase o no, admitir "el carácter provisional de la articulación entre expresión y contenido" (Zunzunegui 1998: 58) o, en su extensión connotativa, la provisionalidad de todo conocimiento humano. Conviene, no obstante, hacer una advertencia antes de continuar: esto no supone abandonar cualquier pretensión de fiabilidad en el conocimiento ni deponer actitudes críticas ante la adopción de criterios demarcadores, ni, mucho menos, abandonarse a postulados relativistas extremos. Nada más (y nada menos) nos enfrenta a una evidencia epistemológica: la caducidad de las certezas conceptuales. La historia de la ciencia está plagada de ejemplos, desde la revolución copernicana hasta la superación de los límites teóricos (que desde el principio se asumieron también empíricos) que imponían las teorías de la relatividad, pasando por los postulados fisiológicos de Servet. No son las ciencias sociales una excepción.

El carácter provisional de las teorías científicas es paralelo, en efecto, a la naturaleza contextual del conocimiento, y a la disposición cambiante del ser humano frente a los fenómenos que le susciten algún tipo de conflicto y considere susceptibles de explicación. La Historia, en cualquiera de sus acepciones disciplinares, es fundamentalmente la constatación de un cambio más o menos continuado a lo largo de una trayectoria cronológica determinada. Pero también es la constatación de determinados periodos de cierto consenso epistemológico (sean las etapas de ciencia normal de Kuhn o de escuelas de conocimiento en Antropología) que permiten ensayar modelos ejemplares de selección e interpretación de dominios problemáticos. Por esta razón, Becker insiste en que el significado, en todo objeto cultural (también en la imagen), se destila de su contexto (16). Lo que no puede derivarse a partir de esta premisa es la discriminación de un determinado tipo de imágenes cuyo contexto, siguiendo a Becker, parecería implícito en las situaciones que presenta, considerándolas "artísticas", respecto a aquellas que parecen requerir (o para las cuales se dispone de) una contextualización completa (y que devienen de forma automática documentos para la ciencia social):

"En resumen, el contexto proporciona un significado a las imágenes. Si el marco no proporciona el contexto [...] los espectadores lo harán, o no, desde sus propias fuentes" (Becker 2000 [1998]: 88-89).

Tal vez por ello Gillian Rose (2001) insista en la vertiente interpretativa del conocimiento, lo que revierte necesariamente en cuestiones relativas al significado cultural y el poder; bajo su punto de vista, una interpretación exitosa dependerá de un compromiso pasional con lo que se ve: "Utiliza tu metodología para disciplinar tu pasión, no para amortiguarla" (Rose 2001: 4). De este modo, *metodología e interpretación no se conciben como conceptos antagónicos*, en la medida que ambos se disciplinan en función del rigor. Las construcciones de significado (interpretaciones) suelen erigirse sobre nociones preestablecidas de «sentido común» (entendido como un conjunto de fundamentos, conocimientos y asunciones que sirven como guía para la acción) y éste se dispone sobre la base de un agregado de significados preexistentes compartidos que refieren a nociones *folk* claves como «verdad», «fantasía» o «ciencia», que estructuran nuestro comportamiento social. Por ello, la *visión*, esto es, la capacidad

fisiológica de captar el mundo a través de los ojos, se transforma necesariamente en interpretación, o lo que es lo mismo, *envisualidad* ("La forma en la que la visión se construye de múltiples maneras", Rose 2001: 6). Visualidad y visión conforman el ámbito extensional del régimen visual (*scope regime*) que determina la construcción culturalmente específica de la visualidad. Su forma extrema, el *ocularcentrismo*, se produce cuando una proyección cultural asume que lo visual es central para el conocimiento (17) (a la usanza de la vida occidental contemporánea -ibídem: 7-) (18). Valga como ejemplo la centralidad que ha ocupado la imagen en la construcción de discursos científicos en Occidente desde el siglo XVIII:

"Barbara Maria Stafford [(19)] (...) ha apuntado que, en un proceso que se inició en el siglo dieciocho, la construcción de los conocimientos científicos acerca del mundo han devenido cada vez más basados en la imagen en detrimento del texto; Jenks [(20)] (...) sugiere que es la valoración de la ciencia en las culturas occidentales la que ha permitido la comprensión cotidiana para establecer la conexión entre ver y saber" (Rose 2001: 7).

Por esta razón Banks (2001) afirma que no basta con describir *qué* es una imagen, sino que debemos tratar de explicar *por qué* existe *de ese modo*, qué tipo de implicaciones tiene su ubicación en un contexto socio-cultural particular. Una premisa básica a tener en cuenta a la hora de proceder a este examen es que trabajamos esencialmente con asociaciones *folk* (es decir, culturalmente específicas), de modo que deben prevenirse en la medida de lo posible postulados de universalidad:

"No quiero sugerir que hay un «lenguaje» de imágenes o componentes de imágenes que sucede a algún tipo de reglas cuasi-gramaticales, ni en forma universal ni en contextos socialmente más específicos. En el interior de cualquier entorno sociocultural particular, podemos aprender a asociar ciertas imágenes visuales con determinados significados, pero éstos son en gran medida contexto-dependientes, y a menudo transitorios" (Banks, 2001: 10).

Esta adopción de contextos específicos con propósitos analíticos no afecta únicamente a la producción occidental, por cuanto el resto del mundo ha adoptado también los medios gráficos y audiovisuales de representación como elementos particularmente apropiados para la generación y transmisión de situaciones culturales a la usanza occidental:

"En los siglos XIX y XX, Europa y América crearon formas de Conocimiento, o refinaron formas anteriores, con un interés explícito en la comprensión de la naturaleza de la sociedad. Estos regímenes de conocimiento eran aplicados al interior de estas sociedades y se extendían luego más allá de las mismas, vinculados de un modo íntimo a la consolidación de la hegemonía política y económica de las fuerzas globales" (Banks 2001: 43).

En cualquier caso, a la hora de «leer una imagen», o un filme, o cualquier otra forma de representación cultural, no sólo entra en juego el autor y su potencial audiencia, sino también patrocinadores, comisarios de exposiciones o agencias. Todos ellos presentan imágenes a sus audiencias e intervienen decisivamente en la transmisión (y, hasta cierto punto también en la elaboración) del mensaje. *Por tanto, el valor de un audiovisual como elemento de contrastación debe basarse en un juicio analítico riguroso tanto de sus componentes internos como de las narrativas externas al mismo.* En esta díada dimensional, al menos una de sus vertientes, la narrativa externa, es evidentemente el resultado de relaciones sociales, o lo que es lo mismo, de la convención cultural.

Una sola imagen, por ejemplo una fotografía, es capaz de evocar múltiples narrativas (*multivocalidad*), lo que nos recuerda que los significados no están prefijados de antemano, y mucho menos se manifiestan de forma unívoca. Esta multivocalidad revela también la dificultad de aproximarse a los análisis de la representación de la condición humana a través de supuestas abstracciones elaboradas a partir del examen de imágenes concretas. Todo ello convierte el ejercicio visual en una práctica social, por bien que se materializa de formas diferentes: "Del mismo modo que todas las formas visuales se corporeizan en la práctica social, también lo hacen todas las formas visuales creadas o generadas en el interior de la ciencia social, y requieren un contexto de lectura amplio y abierto, así como el reconocimiento de que los entornos analíticos de lectura constituyen instrumentos contexto-específicos de alcance limitado" (Banks, 2001: 44). Más aún: "Todas las formas visuales están enraizadas socialmente, y muchas de las formas visuales que manejan sociólogos y antropólogos lo están de un modo múltiple" (Banks 2001: 79).

Lo que debe prevenirnos ante el sesgo etnocéntrico que asume la exclusividad de la pericia occidental en discriminar la dimensión interna a la externa en una imagen determinada, a decodificar «apropiadamente» determinadas manifestaciones visuales como producciones culturales, o simplemente a proyectar universalmente cierto protocolo analítico que busca *priori* la diferencia entre forma y contenido, asumiendo tal vez el privilegio sistemático de uno sobre la otra o viceversa. Si nos referimos a textos disciplinarios, deben prevenir los sesgos teóricos inyectados desde la propia disciplina:

"En la medida en que los medios gráficos están lógicamente en el centro de cualquier debate sobre representación, puede ser posible, por vez primera, atraer el filme etnográfico al centro de los intereses antropológicos. Hacerlo implica la creación de una aproximación crítica que se nutra selectivamente del filme, la comunicación, los medios, y los estudios culturales. El objetivo es la construcción de una teoría y una práctica del filme etnográfico que desafíe las bases logocéntricas de la teorización antropológica -esto es, en el sentido profundo del término, construir una antropología visual al tiempo que se clarifique de un modo preciso la demarcación entre filme etnográfico y otros intentos ilustrados de representar la cultura" (Ruby 2000: 6).

En el caso de los textos no disciplinarios.

"Lo que estoy sugiriendo es que las reglas que gobiernan la ficción son las de la imaginación y ciertas convenciones narrativas, mientras que la no-ficción etnográfica se limita a generar interpretaciones acerca de la conducta humana observable que se construye en un filme como consecuencia de las observaciones y la perspectiva teórica del etnógrafo. La distinción entre ficción y no-ficción se convierte en un problema de encuadre o metacomunicación -esto es, instrumentos que instruyen a los espectadores en la naturaleza de lo que están viendo. Ficción y no-ficción puede compartir ciertas técnicas, códigos y convenciones sin comprometer su integridad (...) Para tener éxito, el filme realista debe ajustarse a la noción de la audiencia respecto a qué tipo de cosas conforman la realidad" (Ruby 2000: 277).

El contexto como factor esencial en el análisis audiovisual es en realidad una variable multidimensional, pues consta, al menos de tres vertientes diferentes: (a) contexto original de producción; (b) contextos de las historias subsiguientes de la imagen en cuestión; (c) contexto en el cual el investigador social emplea esa imagen en el curso de su investigación (Banks 2001: 79). Así, el *significado*, tal y como lo hemos analizado con anterioridad, sería más el resultado de una negociación que un mecanismo preestablecido. En la negociación intervienen, al menos, tres factores: (a) la intención del autor o creador de la obra; (b) el sujeto representado y el contexto de la representación; y (c) la audiencia (Banks 2001:140, sobre una apreciación previa de David MacDougall).

En definitiva, la propia imagen es el resultado de la intersección entre el bagaje particular del investigador, determinadas convenciones sociales de las que participa como miembro de su cultura, y la suscripción de determinadas nociones de «historia» o «verdad» en su propio bagaje cultural y experiencial (véase, por ejemplo, Pink 2001: 17 y ss.).

Por esta razón insistía en que contemplar el significado como un ingrediente preestablecido puede conducirnos a la autenticación apriorística, así como a la priorización de la «autoridad» de la narrativa interna, perdiendo de vista la centralidad de la narrativa externa. Valga como muestra este ejemplo alusivo al trabajo de Wilton Martínez (1992) respecto a la recepción en el aula del filme etnográfico:

"[Martínez] concluye que contra más didáctico sea un filme, y más explícitamente trate de establecer una voz autorial clara a través de la narración, diagramas y cosas por el estilo, más probabilidades existen de que ese filme sea objeto de una lectura aberrante. Por el contrario, los filmes semióticamente «abiertos», aquellos que permiten o incluso imponen a la audiencia un mayor esfuerzo interpretativo, encuentran respuestas más elaboradas y reflexivas por parte de los estudiantes (...) La solución de Martínez al problema de las lecturas aberrantes tiene, así, dos dimensiones. En primer lugar, cierto tipo de filmes son más susceptibles de estimular respuestas más críticas y autoconscientes por parte de los espectadores. En segundo lugar, quienes presentan filmes a los alumnos deberían ayudarles a desarrollar habilidades de lectura visual para así encarar los filmes etnográficos no únicamente como

conocimiento etnográfico representado con absoluta transparencia, sino como un género fílmico particular que tiene un argumento, un corpus de convenciones representacionales, y un conjunto cambiante de autores emplazados de modo diferente (...) En otras palabras y en mis propios términos [los de Banks], para alertar a la audiencia acerca de las narrativas externas que envuelven los filmes, más que para asumir la transmisión automática e inocua de la narrativa interna o contenido" (Banks 2001: 141).

Una vez más, privilegiar el texto escrito sobre el fílmico no es razonable, básicamente por dos razones: en primer lugar, supone la devaluación apriorística de un soporte documental potencialmente sustantivo; en segundo lugar, se menosprecia el poder de individuación del audiovisual como *documento* y de restitución del fenómeno observado que posee la facultad de captación de la imagen y el sonido.

Conclusión

El análisis de la producción audiovisual exige una contextualización, independientemente del objeto de estudio, de su carácter disciplinar o no, del género o géneros fílmicos (o fotográficos, o multimedia) seleccionados, o de la horquilla cronológica que se escoja como referente para el análisis. La intersección entre producción y momentos de producción consolida lo que en mi opinión es un ámbito absolutamente prioritario de investigación para cualquier investigador social que pretenda entender *por qué* se representan ciertas cosas en ciertos momentos, y *cuándo* y *por qué razón* son factibles determinadas visibilizaciones o se abunda en espesos silencios.

Las representaciones adquieren un carácter necesariamente *provisional*, tanto como contextuales son los significados que se pueden destilar de las mismas (21). No existen asociaciones particulares cuya perpetuación semántica sea inherente a su representación, y esto, que puede parecer obvio, se pasa por alto en demasiadas ocasiones a la hora de *leer*, en un momento histórico determinado, textos audiovisuales ambientados en otro momento histórico específico (presente, pasado -retroyección- o futuro -proyección-). Así, si los contextos de producción son situados (Haraway), también lo son los ámbitos de su lectura. Creo que puede entenderse mejor esta transitoriedad si la leemos en el sentido que Rosen (2001) piensa la historiografía: como una red de interrelaciones particulares entre el modo de historiografía (textos escritos por historiadores) y los tipos de construcción de la historia que se relacionan (el objeto del texto, el pasado «real» que se trata de explicar). Los productos audiovisuales (en su acepción más amplia) devienen para las ciencias sociales textos sobre los cuales podemos (y debemos -es nuestra obligación como investigadores-) contribuir a explicar los modos de construcción histórica, de su creación y *recreación*. Así, los significados no pueden descontextualizarse, puesto que pierden su sentido si se abstraen de la Historia.

Las miradas nunca son vacías, ni los posicionamientos ante un problema determinado neutrales, en la medida en que es imposible que nos desprendamos absolutamente de nuestro propio bagaje biográfico (ideológico y teórico). En definitiva, somos parte de nuestro propio contexto. Sin embargo, que los textos audiovisuales no puedan adquirir condición de «documento» en cualquier circunstancia, sino únicamente bajo determinadas condiciones de investigación, no debe disminuir su utilidad; pero sí que la limita única y precisamente a esos contextos. Como científicos sociales, sea cual sea nuestra área de especialización disciplinar, tenemos la obligación de intentar explicar lo que ocurre. Más aún, como bien ha recordado San Román (1996, 1997), no sólo eso. Debemos también tratar de explicar por qué ocurre de ese modo y no de otro, y por qué precisamente en esas circunstancias. O por qué se transforman determinadas percepciones a lo largo del tiempo de un modo no azaroso ni gratuito. Y cuando trabajamos con personas, y más propiamente con las percepciones y elaboraciones discursivas que estas personas producen (producimos), el medio audiovisual, con su extraordinaria capacidad para recoger situaciones y materializar tópicos, supuestos, estereotipos y modelos de distinto corte y condición, se convierte en uno de nuestros mejores aliados para la investigación.

Notas

1. Se nutre fundamentalmente de la antropología social y cultural, pero trabaja en imbricación profunda

con la semiótica, la comunicación audiovisual o los film studies, por ejemplo.

2. Incluso en un nivel social microscópico donde el interés no reside tanto en las grandes manifestaciones de iconografía cultural, sino en los detalles aparentemente más nimios pero potencialmente cargados de significación.

3. No puedo entrar en este momento en la dilatada polémica acerca de la demarcación profunda del carácter «etnográfico» en una producción audiovisual, o en la diferencia entre estilos o géneros dentro de la categoría documental cuando se refiere supuestamente a la antropología. Para una visión más detallada de este debate, véase Banks 1992, 1997, 1998, 2001; Banks y Morphy (eds.), 1997; Crawford y Turton (eds.) 1992; Deveraux y Hillman (eds.) 1995; Heider 1976, 1997; Grau 2001, 2002; Grimshaw 2001; Henley 1998; Hockings 1995 [1975]; MacDougall 1975, 1992, 1994a, 1994b, 1995, 1997, 1998; Nichols 1981, 1985, 1986, 1991; Pink, 2001; Prelorán 1975, 1995; Prosser (ed.) 2000 [1998]; Ruby 1989, 1991, 1995, 1996, 2000; Taylor (ed.) 1994; Trinh T. 1993.

4. "Todo lo que acontece frente a la cámara y su alrededor (...) El término es importante porque documental no es sólo una presentación de la realidad (...) también es una representación de la misma. Filmar es tanto un proceso de selección e interpretación como de escritura; existe cierta distancia entre el filme en sí y lo que muestra. Lo «fílmico», pues, es lo que hay en el propio filme, después de haber sido mezclado y editado. Es la re-presentación de la realidad que ese filme lleva a cabo. Como tal, existe al margen de lo pro-fílmico, que es la multitud de procesos y actividades que *de hecho* ocurrieron durante el rodaje, algunas de las cuales fueron registradas, otras se perdieron, se ignoraron, se desconocían, se ocultaron o incluso se negaron. (...) El documental mantiene una relación con lo que está frente a la cámara diferente a la ficción. Los filmes de ficción generalmente niegan lo pro-fílmico; esto es, como espectadores, suspendemos la desconfianza [disbelieve] y olvidamos todo lo que refiere a la iluminación, la escenografía y el maquillaje que sabemos que «está tras la escena». Pero cuando contemplamos un documental, lo enfrentamos habitualmente como un registro de los acontecimientos pro-fílmicos que vemos mágicamente proyectados sobre la pantalla. Cuando describimos un documental como bueno o malo, completo o incompleto, objetivo o sesgado, estamos evaluándolo en términos de su fidelidad a la realidad registrada. Y debido a que diferentes documentales representan la realidad de maneras diferentes, guardan relaciones diferentes respecto a lo pro-fílmico" (Barbash y Tylor, 1997: 8; en cursiva en el original).

5. Este acerbo clasificatorio adquirido tras centenares de visionados permite catalogar un texto audiovisual como «documental» o «filme de ficción» al cabo de unos pocos segundos de proyección. Kilborn y Izod explican bien cómo esta clasificación opera sobre preceptos genéricos, no sobre un análisis profundo de cada producto en cuestión. De hacerse, debería limitarse la confiabilidad de algunos productos documentales dado su carácter epidíctico (León, 1999) o, como he sostenido en otro lugar -Grau 2001 y 2004-, a causa de las falacias en que incurren: (1) falacia de afirmación del consecuente (cuando a una premisa cuestionable le sucede una conclusión no necesaria); (2) falacia de generación del conocimiento espontáneo (basada en la creencia en que la simple presión sobre el disparador proporciona información de modo inmediato); (3) falacia de los a priori necesarios (fundamentada sobre la convicción de que determinados rasgos de organización social están presentes en todas las sociedades. En este último caso, además, frecuentemente se asume que lo están siempre del mismo modo, siendo tarea del especialista descubrirlos, extraerlos de la maraña de actividad que caracteriza a la dinámica de un sistema social. El gran riesgo por parte del analista es, como sugiere Ball -2000 [1998]-, asumir que lo que ve es visto también y de la misma manera por otros, de modo que los razonamientos a los que pueda llegarse fruto del equívocamente llamado "sentido común" son, en situaciones análogas, universales -).

6. Cuidando, además, de no convertir el documento en «monumento» (Foucault 1969): "Transformar el documento en monumento significa, en primer lugar, considerar que éste pierde toda transparencia y toda inocencia (...) el documento es tan institucional como el monumento erigido para gloria de un poder. El monumento tiene también una intencionalidad, consciente o inconsciente, que el trabajo histórico debe poner en evidencia. Para hacerlo, es preciso analizar el 'tejido documental' en sí mismo en lugar de hacerlo a partir de categorías preestablecidas (...) En efecto, Foucault ve el monumento como texto que 'debe trabajarse desde el interior y elaborar', se debe introducir en una 'red' y no debe tratarse como acontecimiento aislado" (Lagny 1997: 72).

7. Pedro Almodóvar (1999) *Todo sobre mi madre*. España, 102 min., color.
8. Luís Buñuel (1993) *Tierra sin pan*. España, 30 min., blanco y negro.
9. Permite sustentar esta afirmación la propia voluntad de los creadores de no alimentar tópicos que consideran perniciosos, o de llevar a cabo un ejercicio pedagógico con la forma de encarar determinadas situaciones (Véase Grau 2002b). El texto audiovisual se convierte así en un documento no sólo sobre la realidad que refracta, sino también acerca de las estrategias adoptadas para plasmar esa distorsión.
10. Lo que no es, en absoluto, tarea fácil: "Al presuponer que existía un conocimiento estable de los factores semánticos y sintácticos común a una población inestable, minimicé el hecho de que los géneros son distintos para sus distintos públicos, y de que espectadores diferentes pueden percibir elementos semánticos y sintácticos muy diferentes en una misma película (...) como estaba buscando una terminología clara, flexible y pertinente que pudiese ser compartida por todos los espectadores, mi perspectiva se vio limitada, irónicamente, *por la propia naturaleza de mi proyecto*. En búsqueda de transparencia y objetividad, me fue imposible ver que toda terminología está ligada hasta cierto punto con un uso determinado (...) mi trabajo se vio a su vez comprometido por la suposición tácita de que la terminología puede ser neutral" (Altman, 2000: 280; en cursiva en el original).
11. No parece apropiado referirse a ellos como géneros, por cuanto todos ellos quedarían englobados en un único género: el «documental».
12. Véase Ardévol, 1997 y Delgado, 1999a.
13. Un ejemplo de ello es *Surname Viet, Given Name Nam*, de Trinh T. Minh-ha (1989).
14. Puesto que: "Esta distinción reposa sobre un malentendido, pues todo film de ficción *documenta* su propio relato -a través del acto analógico de la filmación- (...) y todo film documental *fictionaliza* una realidad preexistente, por la elección del punto de vista (...) ¿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*" (Zunzunegui, 1998: 150).
15. Del que la propia «subdisciplina» no escapa: "La antropología visual se desarrolló mayormente como un área de intereses y técnicas especializados dentro de la antropología americana; y, como tal, encierra muchos de los supuestos teóricos y metodológicos de la disciplina americana más general" (Grimshaw, 2001: 83).
16. El "nuestro" y el "suyo". Un divertido (e ilustrativo) ejemplo de la importancia de conocer bien los múltiples contextos de interpretación y explicación lo proporciona Sol Worth a partir de su experiencia con los Navajo en los sesenta: "Los Navajo frecuentemente cortaban de tal modo que la gente parecía saltar por la pantalla como por arte de magia. Un chico que estaba caminando hacia un árbol desde el lado izquierdo instantáneamente irrumpía en el lado derecho de la pantalla al otro del árbol, o un hombre de rodillas aparecía de repente andando. Cuando les preguntamos si esas secuencias les parecían «divertidas» o había «algo mal» en ellas, los Navajo se mostraban confusos, aun a sabiendas que habían cometido algún error y queriendo proporcionarnos la respuesta correcta. Finalmente, tuvimos que abordarles directamente: «¿no os parece divertido que Sam pase tan súbitamente de estar arrodillado a caminar?» Los cineastas respondieron: «¡Oh, claro que no! Todo el mundo sabe que si ahora camina es porque antes se ha levantado». O, en el caso del chico y del árbol, cuando les formulamos una pregunta similar, respondieron: «No, no es divertido -no está mal-, a ver, ¿por qué debería filmarle tras el árbol? Todo el mundo sabe que si primero está aquí y luego está allí es porque ha ido hasta ese sitio. Al fin y al cabo, cuando está detrás del árbol tampoco puedes verle andar" (Worth, 1981: 128; citado en Barbash y Tylor, 1997: 401).
17. O, en un giro más absurdo, que éste solo puede articularse a partir de lo visible.
18. También Grimshaw se refiere a él: "Existe un cierto número de formas de visualidad antropológica o formas de ver que conforman el proyecto moderno. La categoría «observación» es tan sólo una más entre ellas (...) Mi argumento es que la antropología, en tanto proyecto europeo, está marcada por un

sesgo ocularcéntrico. La visión (..) ha sido considerada tradicionalmente como un estatus privilegiado en tanto fuente de conocimiento sobre el mundo. Se resumió en el compromiso de los etnógrafos modernos por ir a «ver» por ellos mismos" (2001: 24 y 7).

19. Refiere a Barbara M. Stafford (1991), *Body criticism: Imaging the unseen in Enlightenment Art and Science*, London, MIT Press.

20. Refiere a C. Jenks (1995) "The centrality Of The Eye in the Western Culture", en C. Jenks (ed.), *Visual Culture*. Londres, Routledge: 1-12.

21. Y creo que aquí tienen razón Mankekar (1999), Walkerdine (1999) y Rose (2001): no sólo hay que analizar cómo se construyen las imágenes sino también cómo son miradas.

Bibliografía

Altman, Rick

1999 *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós, 2000.

Ardévol, Elisenda

1997 "Representación y cine etnográfico", *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 10: 125-167.

Ardevol, Elisenda (y Luis Pérez Tolón) (eds.)

1995 *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Biblioteca de etnología, 3. Granada, Diputación Provincial de Granada.

Banks, Marcus

1992 "Which Films are the Ethnographic Films?", en Peter Ian Crawford y David Turton (eds), *Film as ethnography*. Manchester, Manchester University Press: 116-129.

1997 "Representing the bodies of the Jains", en Marcus Banks y Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven, Yale University Press: 216-239.

1998 "Visual Anthropology: Image, Object and Interpretation", en Jon Prosser (ed.), *Image-Based research*. London, Falmer Press: 9-23.

2001 *Visual Methods in Social Research*. London, Sage.

Banks, Marcus (y Howard Morphy) (eds.)

1997 *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven, Yale University Press.

Barbash, I. (y L. Taylor)

1997 *Cross-Cultural Filmmaking: a handbook for making documentary and ethnographic films and videos*. Berkeley, University of California Press.

Barceló, Miquel

1999 "A modo de presentación...por otra parte del todo innecesaria", en M. Moreno y J. J. Pont, *De King Kong a Einstein. La física en la Ciencia Ficción*. Barcelona, Ediciones UPC: 9-12.

Becker, Howard S.

1998 "Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) all a Matter of Context", en Jon Prosser (ed.) *Image-Based Research*. London, Falmer Press: 84-96. 2000

Buxó, María Jesús

1999 "...Que mil palabras" en María J. Buxó y J. María de Miguel (eds.) *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona, Proyecto a: 1-22.

Buxó, María Jesús (y J. M. de Miguel) (eds.)

1999 *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona, Proyecto a.

Clifford, James

1986 "Introduction: Partial Truths", en J. Clifford y G. Marcus (eds.) *Writing culture: the poetics and*

politics of ethnography. Berkeley, University of California Press: 1-26.

Corner, John (ed.)

1986 *Documentary and the Mass Media*. Londres, Stratford-upon-Avon-Studies.

Crawford, P. I.

1992 "Films as discourse: The invention of anthropological realities", en Peter Ian Crawford y David Turton (eds), *Film as ethnography*. Manchester, Manchester University Press: 66-82.

Crawford, P. I. (y D. Turton) (eds.)

1992 *Film as ethnography*. Manchester, Manchester University Press.

Delgado, Manuel

1999a "Cine", en María J. Buxó y J. María de Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona, Proyecto a: 49-77.

1999b *Le animal público*. Barcelona, Anagrama.

Devereaux, Leslie (y Roger Hillman) (eds.)

1995 *Fields of vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley, University of California Press.

France, Claudine de

1995 "Cuerpo, materia y rito en el cine etnográfico", en Elisenda Ardévol y Luís Pérez-Tolón (eds) : 221-254.

1989 *Cinéma et ethnographie*. París, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Grau Rebollo, Jorge

2001 *Antropología social y audiovisuales. Aproximación al análisis de los documentos fílmicos como materiales docentes*. Bellaterra, Publicacions d'Antropologia Cultural, UAB.

2002a *Antropología audiovisual*. Barcelona, Bellaterra.

2002b *La familia en la pantalla*. Oviedo, Septem.

2004 *Análisis de modelos culturales de género en la producción audiovisual, con especial atención a situaciones de economía informal* (Manuscrito no publicado).

Grimshaw, Anna

2001 *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge, Cambridge University Press.

Gross, Larry

1981 *Studying Visual Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Haraway, Donna

1991 *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London, Free Association Books.

Harper, Sue

1998 "An Argument for Visual Anthropology", en Jon Prosser (ed.), *Image-based research*. London, Falmer Press, 2000: 24-41.

Hastrup, Kirsten

1992 "Anthropological Visions: some notes on visual and textual authority", en Peter Ian Crawford y David Turton (eds.), *Film as ethnography*. Manchester, Manchester University Press: 8-25.

Heider, Karl

1995 [1976] "Hacia una Definición de Cine Etnográfico", en Elisenda Ardévol y Luís Pérez-Tolón (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Biblioteca de etnología, 3. Granada, Diputación Provincial de Granada: 75-94.

1997 *Seeing Anthropology*. Boston, Allyn and Bacon.

Henley, P.

1998 "Film-making and Ethnographic Research", en Jon Prosser (ed.) *Image-based Research*. London:

Falmer Press: 42-57.

Hockings, Paul (ed.)

1975 *Principles of Visual Anthropology*. The Hague, Mouton.

Jameson, R.

1994 *They went Thataway*, San Francisco, Mercury House.

Jenks, C.

1995 "The centrality of the eye in the western culture", en C. Jenks (ed.), *Visual Culture*. London, Routledge: 1-12.

Jenks, C. (ed.)

1995 *Visual Cultures*. London, Routledge.

Kilborn, R. (y J. Izod)

1997 *An introduction to Television Documentary*. Manchester, Manchester University Press.

Kuhn, Annette

1985 *The power of the image. Essays on representation and sexuality*. London, Routledge and Kegan Paul.

Kuhn, Thomas S.

1962 *La estructura de las revoluciones científicas*. México, FCE, 1971.

Lagny, Michelle

1992 *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosch Comunicación. 1997.

León, Bienvenido

1999 *El documental de divulgación científica*. Barcelona, Paidós.

MacDougall, David

1975 "Beyond Observational Cinema", en Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague, Mouton: 109-124.

1992 "Complicities of Style", en Peter Ian Crawford y David Turton (eds), *Film as ethnography*. Manchester, Manchester University Press: 90-98.

1994 "Whose Story Is It?", en Lucien Taylor(ed), *Visualizing Theory*. New York: Routledge: 27-36.

1994 "Films of Memory", en Lucien Taylor (ed), *Visualizing Theory*. New York, Routledge: 260-270.

1995 "The Subjective Voice in Ethnographic Film", en Leslie Devereaux y Roger Hillman (eds.), *Fields of vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley, CA, University of California Press: 217-255.

1997 "The Visual in Anthropology", en Marcus Banks y Howard MORPHY (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven, Yale University Press: 276-295.

1998 *Transcultural cinema*. Princeton, Princeton University Press.

Mankekar, Purnima

1999 *Screening Culture. Viewing Politics*. Durham, Duke University Press.

Martínez, Wilton

1992 "Who Constructs Anthropological Knowledge? Towards a Theory of Ethnographic Film Spectatorship", en Peter Ian Crawford y David Turton (eds.), *Film as ethnography*. Manchester, Manchester University Press: 131-161.

Moreno Lupiáñez, M. (y J. J. Pont)

1999 *De King Kong a Einstein. La física en la Ciencia Ficción*. Barcelona, Ediciones UPC.

Nichols, Bill

1981 *Ideology and Image*. Bloomington, Indiana University Press.

1986 "Questions of Magnitude", en John Corner (ed.), *Documentary and the Mass Media*. Londres:

Stratford-upon-Avon-Studies; Second Series: 107-122.

1991 *Representing reality issues and concepts in documentary*. Bloomington, Indiana University Press.

1993 "Getting to Know You... Knowledge, Power and the Body", en Michael Renov (ed.): 174-191.

1994 "The ethnographer's tale", en Lucien Taylor (ed.): 60-83.

Nichols, Bill (ed.)

1985 *Movies and Methods*. Berkeley, CA, University of California Press: 315-327.

Paget, Derek

1990 *True stories? Documentary drama on radio, screen and stage*. Manchester, Manchester University Press.

1998 *No other way to tell it. Dramadoc / Docudrama on television*. Manchester, Manchester University Press.

Pink, Sarah

2001. *Doing Visual Ethnography*. London, Sage.

Prelorán, Jorge

1975 "Documenting the Human Condition", en Paul Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology*. The Hague, Mouton: 103-107.

1995 "Conceptos Éticos y Estéticos en el Cine Etnográfico", en Elisenda Ardévol y Luís Pérez Tolón (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Biblioteca de etnología, 3. Granada, Diputación Provincial de Granada: 123-159.

Prosser, Jon (ed.)

1998 *Image-Based Research*. London, Falmer Press. 2000.

Rabiger, M.

1992 *Directing the documentary*. London, Focal Press (2ª edición).

Renov, Michael (ed.)

1993 *Theorizing Documentary*. New York, Routledge.

Rose, Gillian

2001 *Visual Methodologies*. London, Sage.

Rosen, Philip

1993 "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts", en Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*. New York, Routledge: 58-89.

2001 *Change mummified. Cinema historicity, theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Rosenthal, Alan

1976 *The new documentary in action*. Berkeley, University of California Press.

Rouch, Jean

1975 "The Camera and Man", en Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague, Mouton: 83-102. [Publicado anteriormente en *Studies of Visual Communication*, 1, (1): 37-44].

2003 *Ciné-ethnography*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Ruby, Jay

1989 *Visual Anthropology*. New York, Harwood Academic Publishers, vol. 2, (1).

1991 "Speaking for, Speaking about, Speaking with or Speaking alongside -an Anthropological and Documentary Dilemma", *Visual Anthropology Review*, vol. 7; (2): 50-67.

1995 "Revelarse a sí mismo: reflexividad, antropología y cine", en Elisenda Ardévol y Luís Pérez-Tolón (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Biblioteca de etnología, 3. Granada, Diputación Provincial de Granada: 161-201.

1996 "Visual Anthropology", en D. Levinson y M. Ember (eds.), *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. New York, Henry Holt & Co.: 1345-1361.

2000 *Picturing Culture: explorations of film and anthropology*. Chicago, University of Chicago Press.

San Román, Teresa

1996 "De la intuición a la contrastación: el trabajo de campo en antropología y en la formación de los nuevos antropólogos", en Aurora González Echevarría (coord.), *VIII Simposio Epistemología y Método*. VII Congreso de Antropología Social, Zaragoza.

1997 *La diferencia inquietante*. Madrid, Siglo XXI.

Stafford, Barbara M.

1991 *Body criticism: Imaging the unseen in Enlightenment Art and Science*. London, MIT Press.

Taylor, Lucien

1998 "Introduction", en David MacDougall, *Transcultural cinema*. Princeton, Princeton University Press: 3-21.

Taylor, Lucien (ed.)

1994 *Visualizing Theory*. New York, Routledge.

Thornman, Sue (ed.)

1999 *Feminist film theory. A reader*. Edinburgh, Edinburgh University Press: 180-195.

Tobing Rony, Fatimah

1996 *The third eye. Race, cinema and ethnographic spectacle*. Durham, Duke University Press.

Tredell, Nicholas

2002 *Cinemas of the mind. A critical history of film theory*. Cambridge, Icon Books.

Trinh T., Minh ha

1991 *When the moon waxes red*. London, Routledge.

1993 "The totalizing quest for meaning", en Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*. New York, Routledge: 90-107.

Van Leeuwen, Theo

2001 "Semiotics and Iconography", en Theo Van Leeuwen y Carey Jewitt (eds.), *Handbook of Visual Analysis*. London, Sage: 92-118.

Van Leeuwen, Theo (y Carey Jewitt) (eds.)

2001. *Handbook of Visual Analysis*. London, Sage.

Vansina, J.

1985 *Oral Tradition as History*. Wisconsin, University of Wisconsin Press.

Vaughan, Dai

1976 *Television documentary usage*. London, British Film Institute.

Walkerdine, Valerie

1999 "Video-Replay: Families, Films and Fantasy", en Sue Thornman (ed.), *Feminist film theory. A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press: 180-195.

Winston, Brian

1993 "The Documentary Film as Scientific Inscription", en Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*. New York, Routledge: 37-57.

2000 "'The Camera Never Lies': the Partiality of Photographic Evidence", en Jon Prosser (ed.), *Image-Based Research*. London: Falmer Press: 60-68.

Worth, Sol

1981 "The Uses of Film in Education and Communication", en Larry Gross (ed.), *Studying Visual Communication*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Worth, Sol (y John Adair)

1972 *Trough Navaho Eyes*. Bloomington, Indiana University Press.

Zunzunegui, Santos
1998 *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra.

Gazeta de Antropología