

El audiovisual como cuaderno de campo

Jordi Grau Rebollo

Profesor del departamento de Antropología Social y Cultural,
Universidad de Barcelona

Agradezco a la Fundación CIDOB, a Yago Mellado y a Adriana Vila su amable invitación al taller "El medio audiovisual como herramienta de investigación social". Este artículo pretende contribuir a la reflexión y al debate en torno al papel de los medios audiovisuales como posibles instrumentos de toma de datos durante el trabajo de campo.

"There is a tribe, known as the ethnographic film-makers, who believe they are invisible. They enter a room where a feast is being celebrated, or the sick cured, or the dead mourned, and, though weighted down with odd machines, entangled with wires, imagine they are unnoticed –or, at most, merely glanced at, quickly ignored, later forgotten (...) Outsiders know little of them, for their homes are hidden in the partially uncharted rainforests of the Documentary. Like other Documentarians, they survive by hunting and gathering information. Unlike others of their filmic groups, most prefer to consume it raw (...) Their culture is unique in the wisdom among them is not passed down from generation to generation; they must discover for themselves what their ancestors knew. They have little communication with the rest of the forest, and are slow to adapt to technical innovations. Their handicrafts are rarely traded, and are used almost exclusively among themselves. Produced in great quantities, the excess must be stored in large archives".

Eliot Weinberger, citado en Grimshaw (2001: 1).

Preámbulo

Aunque sin duda alguna puede resultar, a primera vista, una de las dimensiones más atractivas de la antropología social y cultural, la incorporación de los medios audiovisuales en la investigación de campo requiere una mirada reposada y una reflexión profunda sobre su alcance e implicaciones. De lo que se trata, en definitiva, es de plantearse la relevancia e incluso la pertinencia de determinados procedimientos de registro y toma de datos durante la investigación etnográfica. El uso del cuaderno de campo, su centralidad en etnografía y el valor incalculable que representa para el análisis posterior de los datos son bien conocidos y han sido profusamente abordados en nuestra disciplina. Sin embargo, la eventual incorporación de medios audiovisuales, con carácter sistemático y todo el rigor metodológico exigible en el trabajo de campo, no ha gozado históricamente de la misma consideración, despertando no pocos recelos y levantando alguna que otra suspicacia respecto a la fiabilidad de su capacidad de registro.

La cuestión central no está, bajo mi punto de vista, en si podemos hacer uso de la cámara de forma esporádica, al amparo de determinada oportunidad irrepetible que, de otro modo o bajo cualquier otro procedimiento de registro y descripción, quedaría irremediablemente incompleta (aquella ceremonia a la que, ¡por fin!, nos permiten asistir; esa fiesta familiar a la que acuden parientes de todas partes y que casi nunca podemos tener reunidos bajo el mismo techo; el ritual específicamente recreado para el investigador...). Lo que está en juego es si podemos incluir o no los medios audiovisuales como instrumentos caudales en la captación de datos, si la posible distorsión que induzcan en nuestras relaciones con los informantes condicionará o no nuestro desarrollo en el terreno, si es fiable la información destilada a partir de su intervención, o incluso si pueden aportar algo relevante a nuestra investigación o son, por el contrario, absolutamente prescindibles.

La incorporación del audiovisual a la investigación de campo. Algunos ejemplos en la historia de la etnografía

Como en tantas otras cosas en nuestra disciplina, no creo que exista una postura unívoca. Ciertamente, los medios audiovisuales *pueden* ser un complemento de gran valor al *convencional* cuaderno de campo (aunque difícilmente un sustitutivo), *es posible* que no distorsionen tanto nuestra presencia y relación con quienes trabajamos (sobre todo, si saben por qué razón los usamos, con qué fines lo hacemos y qué pasará con el material registrado una vez salgamos de allí) como para dudar de la fiabilidad de lo que vemos, y *es muy posible* que si contamos con ellos desde el comienzo mismo de la investigación, con el diseño previo a la prospección inicial, la previsión de sus beneficios y el conocimiento de sus limitaciones enriquezca enormemente el acopio de información. Pero no necesariamente debe ser así siempre. En algunos contextos, puede ser incluso contraproducente hacer uso de la cámara, el micrófono o la grabadora. Podemos no obtener permiso para ello o incluso nuestros informantes pueden echarse atrás en cualquier momento y desdecirse de su voluntad de cooperación a ser filmados.

Los medios audiovisuales *pueden* constituir una ayuda irremplazable para la investigación, pero por sí mismos no garantizan nada... Son el investigador y el contexto de investigación los que permitirán dirimir esta cuestión en cada caso.

Lo que sí parece claro es que, cuando es factible y conveniente usarlos, deben emplearse con cautela, convicción y una rigurosa planificación de su proceso de inserción y del cauce siguiente de registro y producción. Esta planificación no comporta abjurar de la espontaneidad ni encorsetar el procedimiento investigador. Cualquier antropólogo/a sabe bien que las condiciones sobre el terreno cambian y se transforman y que el diseño de investigación constituye, por así decirlo, una garantía de calidad en la aproximación al mundo: un intento de someter a control los propios sesgos y acotar lo mejor posible las condiciones de inserción y ejecución del proyecto. Planificar es indispensable para prever, lo que no contradice la

posibilidad de corregir y reorientar cuando las condiciones en el curso de la investigación lo exijan.

De otro modo puede ocurrirnos lo que a Bronislaw Malinowski, uno de los grandes referentes clásicos en la consideración disciplinar del trabajo de campo, cuando aseguraba en un artículo publicado en 1939:

“(...) Me dediqué a la fotografía como una ocupación secundaria y un sistema poco importante de recoger datos. Esto fue un serio error (...) he cometido uno o dos pecados mortales contra el método de trabajo de campo. En concreto, me dejé llevar por el principio de lo que podríamos llamar el pintoresquismo y la accesibilidad. Siempre que iba a pasar algo importante, llevaba consigo la cámara. Si el cuadro me parecía bonito y encajaba bien, lo retrataba (...) Así, en vez de redactar una lista de ceremonias que a cualquier precio debían estar documentadas con fotografías y, luego, asegurarme de tomar cada una de esas fotografías, puse la fotografía al mismo nivel que la recolección de curiosidades. Casi como un pasatiempo accesorio del trabajo de campo (...) lo único que ocurría es que muchas veces perdí incluso buenas oportunidades (...) También he omitido en mi estudio de la vida de las Trobriand gran parte de lo cotidiano, poco llamativo, monótono y poco usual” (Malinowski, 1975 [1939]: 138-139).

Es sin duda revelador el lamento del etnógrafo ante el desperdicio de una oportunidad única de registrar la dimensión significativa de un evento, aquello que le confiere sentido, lo convierte en un dato y no sólo en un *souvenir* de campo. La espectacularidad e inmediatez del audiovisual tienen sin duda un poderoso efecto de seducción sobre la audiencia, y a veces también sobre quien investiga. Concebir la cámara únicamente como un instrumento para biopsiar la realidad conlleva el riesgo de caer en el pintoresquismo, la frivolidad o el pasatiempo; otra dimensión, no menos perniciosa, de la célebre “postal etnográfica”.

Queda muy claro, revisando la etnografía existente, que la posibilidad de contar con medios audiovisuales en procesos de investigación no es una

opción reciente. Los debates y proclamas acerca de su relevancia vienen de lejos. Por ceñirnos exclusivamente al ámbito etnográfico, ya a finales del siglo XIX, Edgard Ferdinand Im Thurn, fotógrafo, explorador y presidente del Royal Anthropological Institute, sostenía, en referencia a las instantáneas fotográficas, que:

“(...) a good series of photographs showing each of the possessions of a primitive folk, and its use, would be far more instructive and far more interesting than any collection of the articles themselves.” (Im Thurn, 1893: 197)

Pese a que:

“Among the innumerable uses now made of the photographic camera, that which might be made of it by the anthropologist, and especially by the travelling anthropologist, seems to be insufficiently appreciated and utilised” (idem: 184).

Bajo cierto punto de vista, en aquel momento, los nuevos artefactos fotográficos permitían, al fin, capturar en toda su extensión la evanescente realidad a la que se enfrentaba el etnógrafo: ritos, danzas, rostros, enclaves, reacciones imposibles de aprehender sobre el papel¹. Una parte

1. El propio Im Turn ejemplifica el valor de la imagen ante actitudes que podrían resultar exasperantes para un fotógrafo, pero que para el antropólogo constituyen ejemplos de un valor incalculable:

“The first time I tried to photograph a red man was among the mangrove trees at the mouth of the Barima river. My red-skinned subject was carefully posed high up on a mangrove root. He sat quite still while I focused and drew the shutter. Then, as I took off the cap, with a moan he fell backward off his perch on to the soft sand below him. Nor could he by any means be persuaded to prepare himself once more to face the

del mundo desaparecía lentamente y bien pronto la cámara apareció como el refugio más seguro para preservar la autenticidad en peligro de extinción². Su capacidad de congelación del instante, de aprehensión del mundo observado, convirtió desde muy pronto la cámara fotográfica en un instrumento de gran valor para el registro etnográfico, aunque ni su operación ni el transporte facilitaran en exceso su incorporación al trabajo de campo (en cualquier caso, mucho más farragoso fue lidiar con los primeros equipos cinematográficos). En un contexto donde la antropología pugnaba, vinculada todavía de forma muy estrecha a

unknown terrors of the camera. A very common thing to happen, and to foil the efforts of the photographer at the very moment when he has but to withdraw and to replace the cap, is for the timid subject suddenly to put up his hand to conceal his face, a proceeding most annoying to the photographer: but interesting to the anthropologist, as illustrating the very widespread dread of primitive folk of having their features put on paper, and being thus submitted spiritually to the power of anyone possessing the picture" (Im Thurn, 1893: 188).

2. Como Alfred C. Haddon expresaría en 1897:

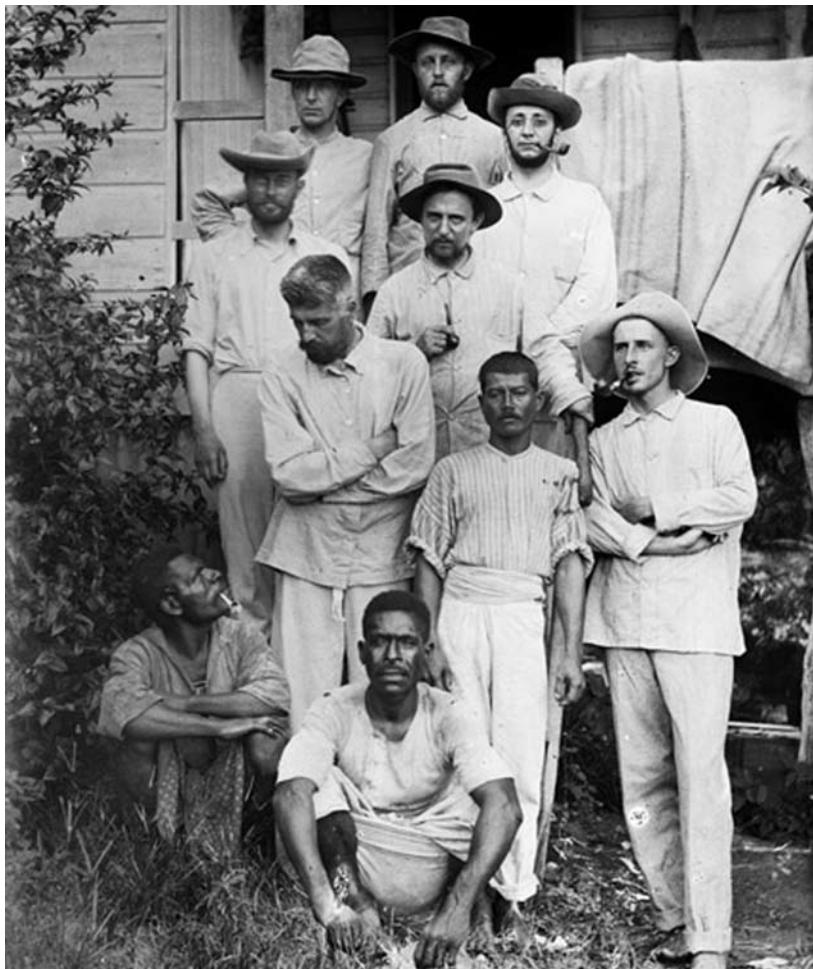
"In many Islands, the natives are fast dying out. And in more they have become so modified by contact with the white man and by crossings due to deportation by Europeans, that immediate steps are necessary to record the anthropological data that remain (...) No one can deny that it is our bounden duty to record the physical characteristics, the handicrafts, the psychology, ceremonial observances, and religious beliefs of vanishing people; this also is a work which in many cases can alone be accomplished by the present generation (...) The story of these things once gone can never be recovered, but must remain for ever a gap in the knowledge of mankind. The loss will be more deeply felt in the province of Anthropology, a science which is of higher importance to us than any other as treating of the developmental history of our own species" (Haddon, 1897:306; pueden encontrarse citas traducidas al castellano de este artículo en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12271656442363728543435/p0000002.htm>).

los museos, por abrirse paso en los ámbitos académicos de los Estados Unidos (Stocking, 2002), los “pueblos primitivos”³ iban configurándose como su principal objeto de estudio y la fotografía tomaba posiciones en el procedimiento de registro gráfico de sus contextos de asentamiento e interacción. En este marco, la expedición dirigida por Alfred Cort Haddon al estrecho de Torres en 1898 y de la que formaron parte C.S. Myers, W. McDougal, C.G. Seligman o W.H.R. Rivers, entre otros, supuso un significativo punto de inflexión al incorporar en la investigación no solamente la cámara fotográfica, sino otros instrumentos de registro sonoro y visual como por ejemplo el fonógrafo o incluso el cinematógrafo.

3. Tal y como afirma, fue ocurriendo a caballo entre finales del siglo XIX y comienzos del XX:

“Entonces sucedió que, a pesar de que desde el punto de vista etimológico y desde la perspectiva del enfoque subyacente de su problemática, la antropología estudiaba toda la humanidad, tendía, en la práctica, a limitarse principalmente a los pueblos que, estigmatizados como primitivos o salvajes, fueron considerados como racial, mental y culturalmente inferiores. Desde esta perspectiva, entonces, la antropología pura y simple de Boas fue más que una ciencia del hombre integral, el legado disciplinario residual de los salvajes de piel oscura (o, en los términos más generosos de Boas, menos civilizados) del mundo. Estos restos metodológicos y conceptuales de las emergentes disciplinas de las ciencias humanas, políticamente dominados y culturalmente despreciados, fueron habitualmente considerados en peligro de extinción. En estos términos, la antropología no sólo estuvo históricamente constituida sino que, incluso, pudo estar históricamente delimitada y, por tanto, fue considerada –en la mente de sus proponentes– como un asunto urgente” (Stocking, 2002: 17).

Ilustración 1. Fotografía de los miembros académicos de la expedición al estrecho de Torres



Fuente: Myers, C.S. "The Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits: A Photograph of the Members". *Man.* Vol. 41 (1941). P. 133.

Sin embargo, y pese a incursiones subsiguientes en el ámbito audiovisual con propósitos de documentación como Edgard Curtis, Malinowski o Franz Boas, por ejemplo, MacDougall ha afirmado que:

“Despite [Haddon’s] influence, record filming was not widely adopted as a standard fieldwork activity. Most anthropologists who continued to shoot film did so in much the same spirit that they took still photographs—occasionally, and often almost as a respite from what they considered their legitimate work” (MacDougall, 1978: 409)

En este contexto, Margaret Mead emergerá en la historia de la antropología social y cultural como una de las mayores valedoras de la incorporación de la tecnología visual en provecho de la ciencia (Pink: 2001), aunque acabará también por lamentar la escasa implantación de la misma al servicio de la investigación en nuestra disciplina (Mead, 1975). Junto con Gregory Bateson, quien tuvo, entre otros preceptores, a Alfred Haddon, trabajó durante décadas y ambos generaron una ingente cantidad de material audiovisual a lo largo de su trabajo en Nueva Guinea y, fundamentalmente, Bali (donde, según Jacknis –1988: 162– recopilaron unas 25.000 instantáneas y algo más de 22.000 metros de película), tratando siempre de limitar la recogida de datos a los objetivos de la investigación:

“We tried to shoot what happened normally and spontaneously, rather than to decide upon the norms and then get Balinese to go through these behaviors in suitable lighting. We treated the cameras in the field as recording instruments, not as devices for illustrating our theses” (Gregory Bateson, citado en Jacknis, 1988: 165).

Ilustración 2. Trabajo de campo en Bajoeng Gedé
(Fotografía de Walter Spies)



Fuente: www.utexas.edu/coc/cms/faculty/streeck/bali/

Ilustración 3. Margaret Mead y Gregory Bateson en 1938



Fuente: www.infoamerica.org/teoria/bateson1.htm

Pese a su significado ejemplo y la preeminencia que a menudo se les ha otorgado, no fueron, parafraseando a Sahlins (1985), las únicas islas en la historia del audiovisual etnográfico. John Marshall también trabajó sistemáticamente con el film como procedimiento de registro en su trabajo con los bosquimanos del Kalahari, donde sólo en la década de 1950 acumuló más de 150.000 metros de película (MacDougall, 1978: 409).

Ilustración 4. John Marshall en el Kalahari

(Fotografía de Laurence Marshall)



www.newenglandfilm.com/news/archives/05june/marshall.htm

Su asistente en la edición de *The Hunters*, Robert Gardner, acabaría convirtiéndose en un prolífico documentalista con algunas producciones ejemplares, en el sentido de T. Kuhn, en su haber (*Dead Birds*, 1964; *Rivers of Sand*, 1974 o *Forest of Bliss*, 1986). Otros notables exponentes de la realización documental, esta vez en coalición con etnógrafos, serían Roger Sandall, quien trabajó con Nicholas Peterson en Australia, o Ian Dunlop, que hizo lo propio con Robert Tonkinson y Maurice Godelier

para alumbrar filmes emblemáticos como *Towards Baruya Manhood* a comienzos de los setenta.

Otro ejemplo de fructífera colaboración entre etnografía y cine lo constituyen Timothy Asch y Napoleon Chagnon, cuya serie de filmes sobre los yanomamo, polémicas al margen⁴, constituyen uno de los referentes documentales de obligada revisión tanto en la vertiente etnográfica como filmica. En *A man called bee* (1974), encontramos un ejemplo de doble estrategia documental: la cámara enfoca un ejercicio de elicitación de información a partir de la exhibición de fotografías a ciertos informantes.

Ilustración 5. Fotogramas extraídos de *A man called bee*

(En ellas puede apreciarse la estrategia de la elicitación de información a través de la fotografía)



Con ello, se pone de manifiesto una ventaja adicional de los medios audiovisuales durante el trabajo de campo: la opción de tomar imágenes no únicamente para enriquecer o complementar las anotaciones del etnógrafo, sino con el fin de emplearlas como estrategia de obtención de información en el transcurso del trabajo de campo. Al mismo tiempo, durante el proceso de edición del metraje filmado, se elige esta faceta del trabajo etnográfico para mostrar la relación de los investigadores con sus informantes, al tiempo que se ofrece una panorámica de la cultura yanomamo a partir del trabajo de Napoleon Chagnon.

4. Véase, por ejemplo, Tierney (2000).

En este sentido, que el etnógrafo aparezca en pantalla, como parte intencional del ejercicio informativo del filme, no es excepcional. En *Her name came on arrows* (1982), Marek y Allison Jablonko, junto con Stephen Olsson, muestran a Maurice Godelier en una entrevista con informantes baruya en la que van desgranándose aspectos sustantivos del parentesco indígena.

Ilustración 6. Fotograma extraído de *Her name came on arrows*

(Allison Jablonko, Marek Jablonko y Stephen Olsson filman una entrevista de Maurice Godelier en su trabajo de campo con los Baruya)



Aún otra forma de concebir el valor de la cámara en la tarea antropológica nos la proporciona Jean Rouch, en lo que Grimshaw califica de desafío cinematográfico a las nociones de realidad y narrativa, mediante una reflexividad que considera la cámara como un instrumento creador de realidades, en lugar de simplemente un artilugio para descubrir la

realidad (Grimshaw, 2001: 81). Rouch sostiene que la cámara es el único medio del que dispone para enseñar al otro cómo le ve (Delgado, 1999: 64) y la franqueza de sus planteamientos, así como la complicidad con sus sujetos de estudio y colaboradores, se fragua en la confianza o, cuanto menos, en la ausencia de desconfianza; parte de su compromiso con ellos pasa por exponerse a sí mismo en lo que es y lo que representa:

“I was not a civil servant, since I did not ask them to pay tax. I was not a missionary, because I did not try to get them into another religion. I was not a merchant, because I had nothing to sell. I was not a doctor, because I did not try to vaccinate them. Thus at first I was nothing to them, a half-crazy man asking crazy questions. I was kind, not bad, because sometimes I gave them gifts. But it was not until I showed them a film I had made of them that they understood why I was there and what I thought of them” (Young y Zweiback, 1959: 41).

Para él, éste es el punto en el cual la cámara se vuelve indispensable y el filme alcanza sus máximas cotas de fiabilidad.

Conclusión

¿Es la cámara un instrumento idóneo para la recolección de datos sobre el terreno? La respuesta, en gran medida, está en función de dos grandes variables: (1) el diseño metodológico y técnico de la investigación y (2) la factibilidad de incursión en el medio con la cámara. Si bien cualquier procedimiento de registro gráfico puede ser, a priori, de gran ayuda para el proceso de documentación etnográfica, concebir la cámara únicamente como una excrescencia auxiliar para el acopio de material ilustrativo con que acompañar un texto, no solamente menoscaba la potencialidad de la imagen y el sonido como eventuales documentos, sino que también compromete seriamente la fiabilidad del proceso. En la línea apuntada por Malinowski en 1939, no basta con tener en cuenta

los mecanismos de registro audiovisual, debe pensarse en ellos desde la propia concepción del proceso de investigación.

Existen varias posibilidades a considerar a la hora de integrar el registro audiovisual con la investigación de campo: concebirlo como un instrumento de exploración del medio, asumirlo como un elemento vertebral en la toma de datos, encararlo como un recurso puntual para determinadas situaciones o en determinados momentos, etc. Al mismo tiempo, existen varios condicionantes que pueden influir en la factibilidad del registro: solvencia técnica del investigador en el manejo de la cámara y, sobre todo, de las etapas posteriores de producción y posproducción, disposición de los informantes, permisos necesarios, etc.

Personalmente, creo que es necesaria una previsión temprana de nuestros objetivos, de modo que la planificación se incorpore, en la medida de lo posible, al diseño⁵. Con ello intentaríamos conjurar el riesgo de la improvisación (a no ser, claro está, que sea precisamente eso lo que estemos buscando: convertir la cámara casi en un diario de la investigación, una crónica audiovisual del proceso de exploración) y, sobre todo, de los continuos quiebros *ad hoc* a los que nos veríamos abocados en una navegación sin orientación previa. Pero que la máxima planificación posible sea un requisito para la investigación no anula en absoluto la espontaneidad durante el trabajo de campo. Sabemos bien, muchas veces por experiencia propia, que la investigación de campo no es resultado de una ecuación matemática ni nuestro proceso de documentación se destila a base de axiomas preestablecidos. Toda ecuación tiene, al menos, una incógnita y es a medida que esa incógnita se nos cruza en el camino que debemos volver sobre el diseño y salvar las dificultades lo mejor que seamos capaces.

5. Véase GRAU REBOLLO, Jordi "El document etnogràfic generat en un projecte de recerca. Proposta de Projecte". *Revista d'Etnologia de Catalunya*. No. 23 (2003). Barcelona: Generalitat de Cataluña. Departamento de Cultura. P. 120-135.

Resta una última consideración por hacer: la que induce Eliot Weinberger en la cita inicial de este artículo. Planteada con innegable sentido del humor y un punto de ácida ironía, su metáfora desnuda ciertos estereotipos sobre el “cineasta etnográfico” y los expone a la inclemencia de la crítica. Sólo depende de nosotros, de cada uno y cada una de quienes nos acercamos a la investigación social desde la antropología, evitar convertirnos en meros reponedores de anaqueles filmicos

Referencias bibliográficas

- DELGADO, M. *Cine*. En: Buxó, M^a J. y De Miguel, J.M. (eds.). *De la Investigación Audiovisual*. Proyecto a. Barcelona, 1999. P. 49-77.
- EDWARDS, E. “La expedición al Estrecho de Torres de 1898: Elaboración de historias”: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12271656442363728543435/p0000002.htm
- GRAU REBOLLO, J. *Antropología Audiovisual. Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción audiovisual en diseños de investigación social*. Bellaterra: Barcelona, 2002.
- “El document etnogràfic generat en un projecte de recerca. Proposta de Projecte”. *Revista d'Etnologia de Catalunya*. No. 23 (2003). Barcelona: Generalitat de Cataluña. Departamento de Cultura. P. 120-135.
- HADDON, Alfred. “The Saving of Vanishing Knowledge”. *Nature*. No. 1422, Vol. 55 (1897). P. 305-306.
- IM THURN, E. F. “Anthropological Uses of the Camera”. *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. Vol. 22. (1893). P. 184-203.
- JACKNIS, I. “Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film”. *Cultural Anthropology*. Vol. 3. No. 2. (1988). P. 160-177.
- KUKLICK, H. “Islands in the Pacific: Darwinian Biogeography and British Anthropology”. *American Ethnologist*. Vol. 23. No. 3 (1996). P. 611-638.

- MALINOWSKI, B. "Confesiones de ignorancia y fracaso". En: Llobera, Josep Ramón (ed.) *La antropología como ciencia*. Barcelona: Anagrama. 1975 [1939]. P. 129-139.
- MACDOUGALL, D. "Ethnographic Film: Failure and Promise". *Annual Review of Anthropology*. Vol. 7 (1978). P. 405-425.
- MEAD, M. "Visual anthropology in a discipline of words". En: Hockings, Paul (ed.) *Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, 1975.
- MYERS, C. S. "The Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits: A Photograph of the Members". *Man*. Vol. 41 (1941).
- GRIMSHAW, A. *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- SAHLINS, M. *Islands of History*. Chicago: Chicago Univesity Press, 1985.
- STOCKING, G. "Delimitando la antropología: reflexiones históricas acerca de las fronteras de una disciplina sin fronteras". *Revista de Antropología Social*. No. 11 (2002). P. 11-38.
- TIERNEY, P. *Darkness in El Dorado: how scientists and journalists devastated the Amazon*. New York: Norton, 2000.
- YOUNG, C. y ZWEIBACK, A. M. "Going to the Subject". *Film Quarterly*. Vol. 13 (2) (1959). P. 39-49.