



Universitat Autònoma de Barcelona

Facultad de Ciencias de la Comunicación
Departamento de Publicidad, Relaciones Públicas y Comunicación Audiovisual

Título:

LA ENTREVISTA FILMADA
UNA APROXIMACIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA A SU REALIZACIÓN Y USO
PARA LA INVESTIGACIÓN SOCIAL

Autor: Arianna Mencaroni

Director del trabajo: Dr. Nicolás Lorite García

Tipo de trabajo: Trabajo de investigación (12 créditos)

Titulación: Programa de Doctorado en Comunicación Audiovisual y Publicidad

Año de elaboración: 2012

Resumen

El presente trabajo de investigación es una primera aproximación teórico-metodológica al estudio de la “entrevista filmada” para la investigación social. En él se analiza la tensión conceptual entre los dos términos: "la entrevista" y el "filmar". Asimismo, se ponen a prueba los conceptos de ahí derivados en distintos contextos y prácticas de investigación, atendiendo específicamente a los modelos de colaboración y los roles ahí planteados, con el objetivo de formular un marco interpretativo de las cuestiones a las que se enfrenta el investigador a la hora de planear, filmar y usar la entrevista en una investigación social.

Palabras claves

entrevista filmada- investigación social – antropología audiovisual

Resum

El present treball de recerca és una primera aproximació teòrico-metodològica a l'estudi de “l'entrevista filmada” per a la recerca social. En ell s'analitza la tensió conceptual entre els dos termes: "l'entrevista" i el "filmar". Així mateix, es posen a prova els conceptes plantejats en diferents contextos i pràctiques de recerca, atenent específicament als models de col·laboració i els rols aquí sorgits, amb l'objectiu de formular un marc interpretatiu de les qüestions a les quals s'enfronta l'investigador a l'hora de planejar, filmar i usar l'entrevista en una recerca social.

Paraules claus

entrevista filmada - recerca social - antropologia audiovisual

Índice

Agradecimientos	5
Resumen introductorio	7
1. Objeto de estudio, objetivos, hipótesis y preguntas de investigación	9
1.1 La construcción del objeto de estudio	9
1.2 Motivaciones del estudio	12
1.3 Una primera definición de entrevista filmada desde la tecnología	14
1.4 Primera revisión bibliográfica	20
1.5 La interdisciplinariedad del campo de estudio	23
1.6 Objetivos y objeto del estudio	25
1.7 Hipótesis: preguntas de investigación	26
2. El marco teórico y conceptual	27
2.1. La entrevista en la investigación social	28
2.2. El uso de la cámara en la investigación social	38
2.2.1 La filmación de la entrevista para el análisis: premisas teóricas	39
2.2.2 La filmación de la entrevista para su exposición: premisas teóricas	45
2.3. La entrevista filmada en algunas producciones audiovisuales ejemplares en el ámbito de la investigación social	53
2.3.1 La entrevista filmada en el documental divulgativo/científico	54
2.3.2 La entrevista filmada en el ensayo sociológico audiovisual	59
2.3.3 La entrevista filmada en el cine etnográfico	65
2.4 El proceso de realización de la entrevista filmada	74
2.4.1 Fase de preparación	76
2.4.2 Recogida de datos / grabación	81
2.4.3 Tratamiento del metraje: entre el análisis y el montaje	85
3. Método y Metodología: un estudio cualitativo de tres casos	90
4. Memoria / crónica de los casos	94
4.1 La entrevista filmada en el diseño de la investigación	94
4.2 La realización de las entrevistas filmadas	108
4.3 Tratamiento de la entrevista filmada: entre el análisis y el montaje	120

5. Conclusiones	129
5.1 La construcción teórica de la “entrevista filmada”	129
5.2 La “entrevista filmada” en la práctica desde una memoria de casos	132
5.3 Próximas etapas: El futuro de una investigación en torno a la “entrevista filmada”	136
Lista de tablas y esquemas	137
Referencias bibliográficas	138

Agradecimientos

A mi familia, por estar siempre a mi lado a pesar de la lejanía.

A todos los miembros de grupo de investigación MIGRACOM (Migración y Comunicación) de la Universitat Autònoma de Barcelona, dirigido por el Prof. Nicolás Lorite García, por los buenos momentos compartidos y por lo mucho que me han transmitido y enseñado.

A Saúl Roas y Esther Correa por haberme acogido y apoyado.

A Nicolás Lorite Bajo, David Batlle, Marta Bonetti, Maya Ninova, Massimiliano Mariotti, Francia Sinisterra Rentía, Paolo Zuccarini por el soporte y la ayuda en momentos cruciales.

A Tomás Sánchez, por haberme transmitido el entusiasmo y la necesidad de seguir investigando y por todo el ánimo, la paciencia y el apoyo concreto que me ha dado en estos meses, sin el cual no creo que hubiera terminado este trabajo.

A los de Casa Guinardó, los del presente y los del pasado por la suerte de haberme cruzado con ellos.

A Riccardo Guidi por haberme enseñado a no “dramatizar” demasiado lo real, por todo lo compartido y todo lo que nos hemos aprendido el uno del otro.

A los animalitos de Torrent de les Flors, por todo el esfuerzo y la dulzura que implica el camino de seguir compartiendo y haciendo alcanzables los horizontes imaginados.

A mis amigos desde la secundaria en Italia, por el cariño y la hermandad de siempre.

A Elenina que me enseña a seguir aprendiendo a mirar.

Nota al lector

El registro de escritura en tercera persona responde a exigencias de redacción impersonal. Aunque considere muy importante cuidar la escritura para no invisibilizar cuestiones de género, en el caso de este escrito he optado por mantener el masculino genérico. Asimismo, en las referencias a las personas con diversidad funcional he especificado el tipo de diversidad, no por un intento de discriminar, sino más bien al contrario por un intento de evidenciar una condición capacitante.

Resumen Introductorio

El presente trabajo es una primera aproximación teórico-metodológica al estudio de la “entrevista filmada” para la investigación social.

El interés de este trabajo nace del hecho de que las herramientas audiovisuales son, hoy día, recursos a los que, cada vez más, acuden los investigadores para sus estudios. En estas investigaciones la filmación de la entrevista y su uso en los productos audiovisuales es muy frecuente. Por un lado, la entrevista puede ser considerada la técnica más utilizada y más común para la recogida de datos en la investigación social. Por otro lado, nos hemos acostumbrado a través de los medios de comunicación a que la entrevista filmada sea de lo más cotidiano. De hecho, considerando ambas cuestiones algunos autores sugieren que la nuestra es una *Interview Society*. Sin embargo, aunque sea una práctica muy difundida en el ámbito de la investigación social existe una carencia de literatura metodológica. Esta cuestión se hace muy relevante para el investigador audiovisual que intente producir un conocimiento lo más válido y riguroso posible.

Por lo tanto, el presente estudio se centra en las cuestiones teórico-metodológicas que enfrenta el investigador a la hora de planear, filmar y usar la entrevista para la investigación social.

Para ello, en este trabajo se construye un marco teórico en torno al concepto de “entrevista filmada”, a partir de la tensión entre dos términos: la entrevista y el filmar. Ambas prácticas son abordadas aquí como método, técnica y herramienta de investigación, la primera desde el ámbito genérico de las ciencias sociales y la segunda desde el ámbito particular de la investigación audiovisual (comunicación, antropología, sociología). Por un lado, en el ámbito de las ciencias sociales nos centramos en algunas discusiones sobre la definición de entrevista y cómo analizarla, atendiendo específicamente a los modelos de colaboración entre entrevistador y entrevistado y los roles de ahí derivados. Por otro lado, en el ámbito de la investigación audiovisual nos centramos en (a) el uso de las herramientas audiovisuales para la investigación, así como en (b) diferentes finalidades de la filmación y uso de las entrevistas para la generación de diferentes productos audiovisuales. A partir de aquí, se detallan las fases de realización de la entrevista filmada, que puede aunar un proceso de investigación social con un proceso de realización audiovisual.

Tras la revisión bibliográfica y la exploración de la literatura para la construcción de un marco teórico conceptual para el análisis del proceso de realización y uso de la entrevista filmada en la investigación social, se plantea una puesta a prueba de los conceptos y los aspectos relevantes considerados, en el estudio de la entrevista filmada en su práctica de realización.

Para ello, se presenta la descripción de tres casos de entre las investigaciones y realizaciones audiovisuales en las que la autora ha participado, como primera aproximación al modo de un estudio piloto sobre la práctica de la entrevista filmada en todas sus fases. En el estudio de la práctica desde estos casos se ha confeccionado una memoria-crónica del desarrollo de estos proyectos, interpretada a la luz de los conceptos revisados y de las preguntas planteadas en este estudio siguiendo una metodología cualitativa reflexiva.

La propuesta que aquí hacemos es que el análisis de la descripción de estos tres casos permitiría plantear una serie de conclusiones parciales, hacía la formulación de un primer marco interpretativo de las condiciones de realización de la entrevista filmada. En resumen, este trabajo no plantea una guía metodológica rígida de cómo se tiene que llevar a cabo una entrevista filmada como método de investigación o cómo debe usarse en diferentes tipos de estudios. Más bien la intención es que los resultados de la revisión teórico-metodológica y del análisis de los casos permitan plantear cuestiones que pueden generar otras preguntas, con el objetivo de seguir avanzando en la investigación sobre la “entrevista filmada”.

1. Objeto de estudio, objetivos, hipótesis y preguntas de investigación

1.1 La construcción del objeto de estudio

La definición del objeto de estudio de una investigación es el resultado de un proceso que se compone de distintas fases y que representa teóricamente el punto de partida, aunque el proceso de su progresivo acotamiento y enfoque siga a lo largo de la investigación (Bourdieu, Chamboredon y Passeron 2006). Cabe resaltar que el proceso de definición del objeto de estudio, en primer lugar, puede ser diferente si se trata de una investigación cuantitativa o de una cualitativa. Guillermo Orozco Gómez (1996) explica la diferencia entre los dos enfoques de la siguiente manera:

“La perspectiva cuantitativa busca verificar. Esto no quiere decir que después de una verificación no podemos arribar a un mejor entendimiento, simplemente es el fin propio, último y epistemológico, el de verificar los eventos que están allá afuera y que existen independientemente del investigador. En cambio la perspectiva cualitativa busca entender los objetos de estudio como una acción o como una actividad del propio investigador, que trata de hacer sentido a partir de los elementos que están explorando” (Orozco, 1996: 71).

El presente estudio se configura como una aproximación a las problemáticas teórico-metodológicas de la filmación y uso de la entrevista así registrada para la investigación social. Es decir, en este estudio se plantea un intento de acercamiento a la formulación de un posible cuadro interpretativo, orientado teóricamente, de elementos delimitados en el proceso exploratorio de la investigación. Por lo tanto, con respecto a la perspectiva de partida el recorrido que aquí se seguirá se planteará desde un postura interpretativa y una sensibilidad cualitativa.

En la investigación cuantitativa la construcción del objeto de estudio empieza *“con el intento de dejar de lado las ‘prenociones’ y está definido y construido en función de una problemática teórica, que implica a su vez unas aproximaciones metodológicas constantes y tratar a los hechos no de manera aislada sino en función de parámetros y relaciones establecidas entre ellos”* (Domínguez Gutiérrez, 2007: 42). Por el contrario, en la investigación cualitativa, y siguiendo la propuesta metodológica de Orozco (1996), el primer paso sería partir de una *“intuición”* de qué pudiera ser interesante explorar en un determinado ámbito. Posteriormente, esta intuición tendría que ser explicitada, puesto que deriva de la experiencia propia del investigador y de sus intereses, los cuales son relevantes para entender los primeros pasos de la exploración. Después de la intuición vendría la fase de plantear las problemáticas y las cuestiones relevantes al ámbito de interés y, a partir de ahí, empezaría la exploración de la literatura, de los elementos y de las otras áreas de estudio relacionados. Es decir, se busca un acercamiento a una definición de lo que sería una primera aproximación al *“estado del arte”* del tema objeto de estudio. De ahí que la construcción del objeto de estudio sea:

“un proceso reflexivo entre lo que dicen los otros, lo que han hechos otros, lo que uno piensa, lo que uno intuye, lo que uno quiere, la relevancia que se le dé, escribiéndolas [...] hasta que ya puedes ver con más claridad” (Orozco in: Domínguez Gutiérrez, 2007: 44).

A su vez este recorrido no se da en el vacío, sino que está orientado por los conocimientos previos del investigador, por su postura hacia la concreción del objeto de investigación mismo y por las nuevas aportaciones teóricas que emergen a partir de la revisión de la literatura y de otras fuentes a medida que la fase exploratoria avanza. Se trata, por tanto, de un recorrido reflexivo del investigador y éste está íntimamente relacionado con la prefiguración de lo que se espera conseguir a través de la investigación, es decir, de los “objetivos” que se espera alcanzar. A continuación, Orozco indica que:

“a partir de allí hay que volver a la parte más racional de plantear una pregunta, coherente con esta aproximación inicial, plantear un objetivo, y cual es la metodología más apropiada para dar cuenta de este objetivo” (Orozco in: Domínguez Gutiérrez, 2007: 46).

En las ciencias sociales el concepto de “hipótesis” ha sido ampliamente debatido. Por un lado, en los estudios cuantitativos es a partir de la hipótesis que se desarrollan los objetivos y la metodología. La hipótesis, por tanto, es fundamental en el diseño de investigación porque la recogida de los datos persigue su contrastación y la estrategia de recogida es garantía de la validez externa de los datos:

“Una proposición teórica debe poder articularse en hipótesis específicas. Una hipótesis es una proposición que implica una relación entre dos o más conceptos, situada en un nivel inferior de abstracción y de con relación a la teoría y que permite una traducción de esta en términos que se puedan someter a prueba empírica. Las dos características distintivas de la hipótesis son, por una parte, su menor abstracción (o mayor concreción) en términos conceptuales, y su menor generalidad (o mayor especificidad) en términos de extensión, respecto de la teoría. Y, por otra parte, su provisionalidad: la hipótesis es una afirmación provisional que se debe comprobar, derivada de la teoría pero que precisa una comprobación empírica para poder confirmarse”. (Corbetta, 2007: 72).

Por otro lado, en las investigaciones de carácter cualitativo podría decirse (sin ánimo de generalizar, sino más de referirnos a las especificidades de las investigaciones exploratorias y descriptivas) que son las “preguntas” las que delimitan y orientan el estudio, siendo formas de abrir pistas para que se puedan describir e interpretar los elementos tratados.

Sin embargo, cualquier pregunta lleva consigo implícita una hipótesis de fondo, es decir, en cierta medida ya contiene la respuesta que se considera posible encontrar. Es ejemplificativo el caso de las investigaciones de la *Grounded Theory*, donde aunque la formulación del objeto de estudio y de las preguntas se formulan y reformulan a partir del trabajo de campo, no se puede negar que tengan hipótesis previas de partida, aunque sean igualmente continuamente reformuladas (Hale y Mos 1999: 2).

Ahora bien, estas premisas permiten introducir la estructura del presente capítulo:

- (a) en primer lugar, se explicitan las motivaciones y las directrices que originan el presente trabajo y que abren el paso a la problematización del objeto genérico de estudio;
- (b) a continuación se circunscribe el objeto de estudio desde una aproximación terminológica técnica y desde una primera revisión bibliográfica;
- (c) posteriormente se evidencia la dimensión interdisciplinar del campo de estudio y la perspectiva de análisis desde distintas disciplinas;
- (d) por último, se concreta el objeto de estudio y el objetivo general de la investigación;
- (e) en la conclusión del capítulo se explicitan las preguntas de investigación y la hipótesis que las sostienen.

1.2 Motivaciones del estudio

Un fenómeno de masas

Las herramientas audiovisuales hoy en día son unos recursos a los que acuden cada vez más investigadores en estudios de los más diferentes tipos. Los avances técnicos que facilitan el rápido aprendizaje y el uso inmediato de los instrumentos por parte de no profesionales, los avances tecnológicos que permiten obtener resultados de mejor calidad y la disminución de los costes, han facilitado la inserción de las herramientas audiovisuales en el seno de las investigaciones sociales.

Estamos en una cultura visual, vehiculada por los medios de comunicación de masas, donde las personas no son sólo consumidores, sino productores domésticos e incluso distribuidores de contenidos a través de aparatos digitales. Sin embargo, frente a la cultura mediática actual y en el mar de productos audiovisuales que circulan en la sociedad, el reto del investigador que incorpora las herramientas audiovisuales es el de producir y difundir un conocimiento lo más riguroso y fiable posible (Lorite García y Grau Rebollo, 2012).

El presente trabajo nace a raíz de que parece ser una práctica difundida y frecuente la inserción y el uso de las entrevistas filmadas, editadas y insertadas en los productos audiovisuales realizados en el seno de investigaciones sociales (Pink, 2004: 62).

Por otro lado, se ha popularizado también el lema “dar voz a los que no la tienen”, ya sea a través de campañas de producción de vídeo para la sensibilización social o de la realización audiovisual en estudios orientados a la intervención acción, donde la investigación está pensada para producir un cambio social.

“Durante mucho tiempo y aún hoy, muchas películas documentales demostraban su alto nivel de compromiso con el otro filmado a través de esta posibilidad que se le otorgaba: extender su voz. Se escribieron manifiestos, artículos y libros en defensa de esto y es curioso ver que desde cierto cine militante aún hoy se sigue hablando en los mismos términos. La palabra del otro es usada como ‘objeto de verdad’ sin pensar en que esta forma de búsqueda de información y de transmisión no conlleva sino la reiteración de las relaciones de poder que tales narraciones audiovisuales dicen cuestionar” (Guarini, 2007: 7).

Muy a menudo el simple hecho de grabar la entrevista y mostrarla se vuelve un instrumento de denuncia social, lo cual puede ser indudablemente importante. Sin embargo, sin una adecuada reflexión desde el punto de vista de la comunicación audiovisual, se corre el riesgo implícito en la práctica de reificar los mismos modelos de representación institucional que se quiere subvertir. Es enfrentando este tipo de retos que la investigación académica puede reivindicar su función social: la producción de un conocimiento lo más válido y riguroso posible, para la interpretación y la orientación en el uso, consumo y realización audiovisual. En este sentido, se reafirma la importancia

actual de seguir investigando en la realización de productos hechos según criterios científicos y para su posible distinción en el mare de la información visual mediatizada actual. Por tanto, el presente trabajo surge del interés acerca de cómo el proceso de filmación y de uso de la entrevista puede responder a los criterios de la investigación social.

El interés personal

En las investigaciones sociales en las que la autora visto se ha visto implicada, la experiencia del trabajo de campo (entendido como encuentro físico o virtual; véase Mack, *etl al.*, 2005) con el sujeto ha representado el momento más interesante para la confrontación con las inquietudes epistemológicas y experienciales. Es el momento del encuentro, de la relación con las personas, donde se pone a prueba la propia capacidad de involucrar a los sujetos en la investigación y donde poner en juego los propios “términos” del discurso, con resultados a veces entusiasmantes, a veces frustrantes. En la fase de acceso al campo y durante el trabajo de campo, la construcción de la relación con el otro muy a menudo está vehiculada por el diálogo (oral o escrito), ya sea cuando es elegido como método principal de recogida y generación de datos, o cuando es una de las técnicas secundarias en la estrategia de investigación.

En la experiencia de la autora, la forma de la entrevista, como forma de diálogo formalizado (Arfuch, 1995), produce unas tensiones peculiares entre el intento de control de la situación y lo imprevisto y desconocido, generado por los marcos interpretativos y los códigos comunicativos propios, como entrevistadora y del otro, el entrevistado.

Por tanto, el presente trabajo nace, en primer lugar, a raíz del interés en volver a cuestionar la entrevista como una forma de encuentro de negociación y de producción de conocimiento. En segundo lugar, el interés deriva de la reflexión alrededor de cómo la introducción de la cámara para la filmación de la entrevista pueda modificar el comportamiento propio y del sujeto y por consiguiente caracterizar esta práctica como método. Esta exigencia surge también de las inquietudes experimentadas en la fase de montaje de la entrevista, en que hay que enfrentarse con el intento de restituir en pantalla las expresión de los saberes, creencias y emociones de los sujetos. Asimismo, el presente trabajo se funda también sobre el interés en explorar la cámara como instrumento de mediación no neutral, sino activo en su potencial transformador de la mirada¹, y fundamentalmente la del sujeto que filma.

¹ Se profundizará en el concepto de “mirada” posteriormente . Aquí se emplea el término “mirada” en el sentido de John Berger cuando habla del “modo de ver”, es decir, el orden simbólico producido por nuestros marcos cognitivos según los cuales “*sólo vemos lo que miramos*” (Berger, 2010 [1972]: 9).

1.3. Una primera definición de entrevista filmada desde la tecnología

La construcción del objeto de estudio y del diseño de investigación ha sido más problemática de lo esperado. Esto tuvo que ver con que, aunque la filmación de una entrevista pudiera parecer un proceso “autoevidente” (esto es, una entrevista que está grabada y expuesta, ya sea por sí sola o como parte de un producto audiovisual), la filmación de una entrevista pudiera ser abordada y delimitada desde muy distintas perspectivas y enfoques. A continuación se comenzará identificando brevemente algunos aspectos técnicos, vinculados con el desarrollo tecnológico de los aparatos de registro de sonido e imágenes en movimiento, que resultan enormemente relevantes tanto para la explicitación de la terminología que se emplea en el estudio como para la delimitación e identificación progresiva del objeto de estudio.

En primer lugar, la legitimación de la entrevista como método y técnica para la investigación social remite al siglo XIX, con los primeros *social surveys* (encuestas) elaborados en el seno de los primeros estudios sociológicos y antropológicos, fundamentalmente en el medio urbano de las sociedades occidentales. Desde entonces, en las ciencias sociales la entrevista, tanto para el análisis cuantitativo como cualitativo, ha sido un método construido, redefinido y elaborado a lo largo del tiempo en función de distintas perspectivas teóricas, siguiendo el debate abierto hasta nuestros días (Altin y Parmeggiani 2008: 4).

Sin embargo, la posibilidad para el investigador de poder filmar la entrevista, la imagen en movimiento y el sonido en sincronía es aún más reciente y se remonta a finales de los años 1950, y fue producida por el desarrollo de aparatos de grabación más económicos y portátiles (Piault 2001: 180).

En el ámbito del cine, en las décadas de los 1920 y 1930 se inventaron numerosos aparatos para poder grabar el sonido aparte, permitiendo primero proyectarlos en sincronía (con gramófonos²) y, más tarde, registrar el sonido en la banda lateral de la

² En 1888 Thomas Edison había depositado la patente de un instrumento, el “fonógrafo eléctrico”, un aparato que registraba el sonido gracias a unos cilindros de cera rotatorios. Este instrumento fue desarrollado, pero no tuvo mucho éxito en su aplicación. El primer intento de proyectar el sonido, en sincronía con las imágenes, remonta a 1889 y fue realizado por William K.L. Dickson que había trabajado con Edison. Dickson había conectado el fonógrafo con un aparato construido para proyectar las imágenes, pero de forma poco eficaz. El fonógrafo tampoco fue acogido de la forma esperada por la comunidad de antropólogos, cuando en 1900 Léon Azoulay presentó su comunicación sobre la importancia del sonido y las potencialidades del fonógrafo a la Sociedad de Antropología de Paris. Léon Azoulay es reconocido por su compromiso en difundir la grabación de audio en las investigaciones antropológicas y en el nacimiento de la disciplina de la etnomusicología. Por otro lado, a partir del invento de Edison fueron desarrollados nuevos aparatos con discos, al principio llamados “grafófonos” llegando después al “gramófono”, más eficaz en la grabación y en emisión del sonido (Cfr. Chiozzi, 2000: 31). En el año 1926, la productora Warner Brothers introdujo el aparato conocido con el nombre de

película (sistema óptico³). No obstante, eran aparatos y tecnologías que, por su coste y por su difícil manejo, no estaban al alcance de los investigadores (Latini, 2006).

En esta época el problema, aparte de los costes, no era tanto filmar las imágenes y proyectarlas, como demuestran las primeras producciones antropológicas⁴ (que podían ser exhibidas con el acompañamiento de música), sino la ausencia de aparatos ágiles que pudiesen grabar el sonido en directo en el campo, sin necesitar, por ejemplo, de estudios de grabación. La excepción a esto fue Rudolph Poch, que en el 1908 consiguió mostrar a un bosquimano “hablando” en el “fotógrafo”. Poch había registrado por separado imagen y sonido y había conseguido sincronizarlos después (Chiozzi, 2000: 33).

No obstante habría que esperar todavía mucho tiempo para que fueran inventados instrumentos más accesibles y adecuados. Entre las décadas de los 1950 y los 1970 salieron al mercado y se difundieron los formatos 8mm para su uso doméstico; y, posteriormente, salió al mercado el Super8, que solucionaba los problemas técnicos de las cámaras 8mm en tirar la película. Asimismo, en el mismo periodo se desarrolla la tecnología de un nuevo aparato de registro de sonido que graba sobre cinta magnética: el “magnetófono”. El magnetófono traduce las vibraciones sonoras en señales eléctricas que se graban sobre una película y pueden ser reproducidas, lo que se conoce como la técnica de la cinta de bobina abierta (abierta porque el carrete está a la vista) (Latini 2006).

La ventaja revolucionaria de esto fue que tanto el registro del sonido como el de la imagen en movimiento se podían sincronizar al activar los dispositivos. Otra ventaja era que el sonido, en este sistema, quedaba grabado aparte y era posible cortarlo y unirlo, tal y como se hace con la película cinematográfica. Lo importante también fue que la pista de tipo magnético podía ser regrabada haciendo juegos de sobreimpresiones de un sonido con otro (por ejemplo, una voz sobre una música). Además, cuando salieron al mercado estos aparatos tenían un coste accesible y eran, por fin, fácilmente manejables. De hecho, fueron siendo progresivamente utilizados también para la realización de reportajes de televisión, por la facilidad para cargarlos y manejarlos.

Vitaphone que podía grabar el sonido en grandes discos y que luego podían reproducirlo en sincronía con la acción de la pantalla (gramófonos).

³ Hacia el 1931, Lee Forest inventó el *Movietone*, que grababa el sonido en una banda lateral de la película (sistema óptico).

⁴ Las primeras filmaciones de carácter antropológico se remontan a los inicios del cine mudo y eran realizadas con aparatos de filmación de grandes dimensiones y difícil uso. El primer verdadero rodaje cinematográfico de campo fue realizado entre 1898 y 1899 en la expedición del Estrecho de Torres, dirigida por Alfred Cort Haddon, zoólogo, junto a dos antropólogos: Charles George Seligman y William Halse Rivers (Grau Rebollo, 2008: 19-20). En los años 1920 y 1930, gracias a la introducción del formato de 16mm más portátil y económico, se intensifica la producción de cine de carácter antropológico y documental.

A comienzos de los años 1980, las cámaras de vídeo analógico substituyeron (en el sentido de su difusión masiva) a las de 8mm y Super8⁵. Este nuevo sistema de registro de imágenes barrió en poco tiempo el mercado de la cinematografía *amateur* y casera y se convirtió en un fenómeno tecnológico de masas. La diferencia que introducía era que el registro de las imágenes en movimiento en el vídeo no se daba a través de la impresión en la película, sino a través de la transferencia de datos electrónicos sobre un soporte magnético. Además, estas gamas de cámaras venían dotadas de micrófono y un cabezal de grabación sonora.

A partir de estos desarrollos cabe resaltar que si en este texto se emplea mayoritariamente el término “filmación” (que remite a la impresión sobre película, el *film* en inglés), quizá sería más adecuado hablar de “grabación” (término empleado originalmente para hablar del registro de sonido y de la imagen en movimiento sobre un soporte magnético). Pero esto puede generar confusión a la hora de hablar de la grabación de una entrevista sin especificar que es con cámara, dado que el término “grabación” también se emplea para hablar sólo del registro de sonido en soporte magnético (que se difunde también a partir de los años 1960, con la comercialización de los primeros instrumentos portátiles de registro o audio-casetes), que desde entonces han venido siendo ampliamente utilizados por los investigadores para grabar el audio de las entrevistas:

“La invención de la casete de audio en los 1960 –introducida inicialmente por Philips- transformó a la grabadoras de cinta en un dispositivo sociológico esencial. Siempre ha habido una asociación estrecha entre el desarrollo tecnológico, información y los militares. Ray Lee señala que las grabadoras de cinta fueron unos de los primeros aparatos no-militares en utilizar transistores [...] para uso doméstico (Lee, 2004: 878). La invención del Walkman Sony en 1979 y después, en 1984, del Walkman Professional WM-D6C posibilitaron la realización de entrevistas con grabaciones de alta calidad, tanto con grupos como con individuos” (Back in: Lury y Wakeford 2012: 247)⁶.

En las décadas de los 1980 y los 1990 también el registro videográfico analógico se convirtió en una herramienta cada vez más empleada en las ciencias sociales, aunque su empleo puede considerarse relativamente reciente. Como sostiene Sarah Pink:

⁵ La señal de vídeo analógico es la transformación de la intensidad de la luz en señales electromagnéticas y su transcripción sobre soportes magnéticos (por ejemplo, una cinta VHS), que pueden ser borradas y retranscritas.

⁶ Trad. de: *“The invention of the audio cassette in the 1960s - initially introduced by Phillips - transformed the tape recorder into an essential sociological device. here, there is a close association between information, technological development and the military. Ray Lee points out that the tape recorders where one of the first non-military devices to use transistors [...] for domestic use (Lee, 2004: 878). The invention of the Sony Walkman in 1979 and then the Walkman Professional WM-D6C in 1984 made it possible to make high-quality interview recordings with groups as well as individuals.”*

“El vídeo tiene una corta historia de uso en la investigación cualitativa. En los años 1980 los antropólogos dieron la bienvenida al vídeo, puesto que era más barato que la película y podía hacerse funcionar por períodos de tiempo más prolongados” (Pink, 2004: 64)⁷.

A mitad de los años 1990 se introdujo otro formato de transmisión de datos e información, el “digital”, que marcó una verdadera revolución tecnológica en los distintos ámbitos de producción y consumo de instrumentos electrónicos. El vídeo digital se basa en la codificación y transmisión de la imagen y el sonido a un lenguaje binario de unos y ceros, para su posterior descodificación por aparatos informáticos. En el vídeo analógico la calidad de la imagen depende de muchos aspectos y, especialmente, de la calidad de la cinta de vídeo, del reproductor y de la degradación por el uso. Por lo contrario el vídeo digital puede ser reproducido *ad infinitum* sin pérdida de información, siempre que el soporte no esté dañado. La calidad se define en términos del número de *píxeles*, es decir, de la mayor o menor cantidad de datos que los aparatos de registro y reproducción consiguen procesar.

Pero lo más relevante con respecto al presente trabajo es que el digital ha permitido un cambio en el proceso de edición del material, es decir, ha facilitado y promovido el desarrollo del montaje no lineal del material. Sin entrar aquí en las especificidades de las diferentes modalidades de edición, cabe resaltar que se entiende por “montaje lineal” aquél que opera (corta, pega y elabora) sobre las propias fuentes físicas y los materiales originales. Mientras que por “montaje no lineal” se entendería aquél que opera, con un software específico, sobre el material importado electrónicamente (ya sean los soportes analógicos o digitales) (Latini, 2006).

Con la revolución que el digital ha marcado y ante su difusión masiva (dados unos avances técnicos que facilitan el rápido aprendizaje y el uso inmediato de los instrumentos por parte de no profesionales, que permiten obtener resultados de mejor calidad, entendida en términos de una mejor definición de las imágenes en número de píxeles, junto con el abaratamiento de los costes y la difusión de *software* de edición digital) se ha facilitado enormemente la inserción de las herramientas audiovisuales en el seno de las investigaciones.

Dadas estas premisas, habría que distinguir entre “producción cinematográfica” y “producción videográfica”, siendo diferente el *know-how* (o saber-hacer) con respecto a las diferentes técnicas y tecnologías empleadas. En lo que se refiere al presente trabajo, por lo tanto, se utiliza el término “producción audiovisual” para incluir ambas tipologías de producción, cuando no sea necesario especificar la distinción. Por este término entendemos el proceso de realización de un “producto” que se sirve de señales sonoras (diálogo, narración, música, efectos) y visuales (imágenes y escritas) para construir,

⁷ Trad. de: “Video has a short history of use in qualitative research. In the 1980s anthropologists welcomed video, it was cheaper than film and could be left to run for longer periods”

representar y transmitir un mensaje. El sustantivo “producto” remite al proceso de realización como resultado de la influencia de varias condiciones: industriales, comerciales, de entretenimiento, culturales o artísticas (Andrew, 2000: 25).

Además, los productos audiovisuales pueden ser clasificados de acuerdo con diferentes aspectos convencionales entre los cuales podríamos citar: la tecnología (cinematográfica, videográfica analógica o digital), el medio de comunicación (cinema, televisión, *web*, etc.), la duración (cortometraje, largo metraje etc.), la estructura y los modelos de exposición (unitaria, compuesta por varios capítulos, multimedia), el género (ficción, no ficción, publicidad, etc.).

Por otro lado habría que remarcar también aquí que el término “filmación” y el verbo “filmar” pueden ser entendidos en sentido estricto como el registro de imágenes sobre un soporte de celuloide, pero también se ha extendido su uso en relación a la realización de un producto audiovisual independientemente del soporte (celuloide, cinta analógica o digital) y de las cámaras de grabación. De la misma manera en inglés la palabra “*shooting*” se refiere a cualquier forma de registro de imágenes, aunque haya una distinción entre “*film shooting*”, “*video shooting*”, “*digital shooting*”, pudiendo el término “*filmmaking*” aplicarse a todos estos diferentes procesos de producción audiovisual.

De hecho también en términos estrictos se tendría que distinguir “rodaje” (momento de la filmación sobre película) de “grabación” (que remite a la impresión sobre cinta magnética), en el ámbito del presente trabajo se utilizarán los dos términos como sinónimos especificando la diferencia cuando fuera necesario.

A partir de esta incursión terminológica sería posible definir las siguientes formulaciones, que se emplearán en este trabajo:

(a) *Vídeo-entrevista*: en sentido estricto “vídeo” remite al “*sistema de grabación y reproducción de imágenes, acompañadas o no de sonidos, mediante cinta magnética*” (RAE); en sentido más amplio es un atributo que caracteriza el proceso y el producto de la grabación por aparatos video analógicos y digitales. Por lo tanto, la “vídeo-entrevista” es aquella entrevista registrada con cámaras de vídeo analógico o digital.

(b) *Entrevista grabada*: dado que se refiere a la impresión sobre cinta magnética, el término puede ser utilizado para diferentes formas de registro. Se aplica tanto para el registro de sonido (por ejemplo, con grabadora de voz), como de imágenes por separado, o al de imágenes y sonidos juntos.

(c) *Entrevista filmicas*: el término filmico remite a lo que pertenece al “film”, a la película cinematográfica y en sentido estricto se refiere a lo que está impreso en el celuloide. En sentido más amplio se refiere al lenguaje cinematográfico, analizable en sus múltiples vertientes (por ejemplo, en términos de planos, movimiento de cámara, escenas,

secuencias, elipsis); por lo tanto, en el ámbito del presente trabajo se empleará esta terminología en lo relativo al análisis de la representación fílmica de la entrevista del producto audiovisual acabado.

(d) *Entrevista filmada*: el término “filmada” es el participio del verbo “filmar” que, aunque etimológicamente remite a la impresión en la celuloide, resalta la conclusión de esta acción; por lo tanto, podría indicar, en sentido más amplio, tanto la acción acabada como el proceso necesario para realizar el metraje.

Según esta propuesta taxonómica, el término entrevista grabada podría generar dudas de si la entrevista se trata de una grabación sólo audio o audio-imagen, a menos que no se explicita que está hecha con cámaras. Asimismo, el término “vídeo-entrevista” no sería pertinente nunca para referirse a una imagen grabada en película y sería más oportuno utilizar el término “entrevista fílmica” para el análisis del lenguaje fílmico del producto final, ya sea la entrevista grabada en vídeo o en película.

Por el contrario, en un sentido amplio, la “entrevista filmada” podría incluir tanto las entrevistas cinematográficas como las videográficas; y, asimismo, permitiría referirse tanto al proceso de realización como a su uso en el producto audiovisual, siempre y cuando no sea mejor especificar unas diferencias de formato y soportes.

En resumen, según la clasificación y la terminología propuesta en el ámbito del presente trabajo se plantea oportuno elegir el término “entrevista filmada” para referirse al proceso de filmación y grabación y al resultado de esta acción que se sustancia en el metraje realizado.

1.4 Primera revisión bibliográfica

Tras una primera revisión bibliográfica en torno a los términos “entrevista filmada”, “entrevista fílmica”, “vídeo-entrevista” y “entrevista grabada” (en español, inglés, francés e italiano) que se ha llevado a cabo principalmente a través de las bases de datos *Jstor Arts And Science* y *ProQuest* (así como a través del *Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya* e Internet), la búsqueda devolvió, inesperadamente, muy pocos títulos en el ámbito de la investigación social (sociología, antropología, comunicación). Véase a este respecto la TABLA 1.

Sin embargo, sí se han encontrado muchos títulos al respecto del uso de la video-entrevista en estudios clínicos en disciplinas sanitarias, que en el contexto del presente trabajo, no son pertinentes.

Entre los títulos más pertinentes para el presente trabajo se encuentra el libro editado por Altin Roberta y Paolo Parmeggiani en el 2008 que se titula, *L'intervista con la telecamera: giornalismo, documentario e ricerca socio-antropologica* (Trad. *La entrevista con la cámara: periodismo, documental e investigación socio-antropológica*) que es el fruto de unas series de conferencias en la Universidad de Udine sobre el uso de la entrevista filmada para la investigación. Se compone de las contribuciones de una serie de autores a partir de su propia experiencia en ámbitos distintos como el periodismo y el cine documental, así como en el uso de técnicas de *video-elicitación* en investigaciones sociales, en el uso de la entrevista filmada para la comunicación social y en el análisis de la video-entrevista con software CAQDAS (*Computer Assisted Qualitative Data Analysis*).

Tras esta primera revisión bibliográfica en el ámbito de las ciencias sociales, el principal resultado obtenido sería que el tema de la filmación y del uso de la entrevista suelen aparecer vinculados y relacionados, principalmente, con el método etnográfico empleado en la investigación antropológica. Sin embargo, entre los títulos encontrados, la mayoría no son recientes y más bien que remontan a los años 1980 y 1990.

José Antonio G. Alcantaud en su artículo *Cine y Entrevista* aparecido en la *Revista y Fuente Oral* en el 1994 subraya la necesidad de que, en el estudio de la entrevista filmada en el ámbito de la antropología, se preste atención tanto al aspecto fílmico de la representación como a la tradición metodológica de uso de la entrevista en las ciencias sociales.

Silvia Paggi (1994) enmarca el estudio de la entrevista filmada en el estudio de la tradición oral y se centra en la relación entre la palabra y la imagen de los sujetos en la representación audiovisual etnográfica (cine etnográfico y cine antropológico).

Por otro lado, más recientes son los artículos que tratan de la entrevista filmada con respecto a la tradición del cine documental. Leger Grindon (2007) propone un recorrido

desde las raíces históricas del uso y difusión de la entrevista filmada hasta el planteamiento de algunas categorías interpretativas para el análisis de la representación fílmica.

Igualmente pertinente resulta el artículo de Carmen Guarini (2007), que cuestiona la representación de la voz del otro a través de la entrevista en el cine documental.

Sin embargo, el texto más revelador para el desarrollo del presente trabajo ha sido el artículo de Sarah Pink (2004) *Performance, self-representations and narrative: interviewing with video*, donde la autora, a partir de una investigación cualitativa sobre el sentido del habitar de los estudiantes en las residencias universitarias, se centra en el aspecto metodológico de realización y uso de la cámara de vídeo para grabar las entrevistas.

Tras este primer acercamiento a la definición del objeto de estudio y sus múltiples dimensiones es notable la carencia de literatura específica sobre el tema de la entrevista filmada en las investigaciones sociales y, más especialmente, sobre el estudio de la metodología de uso de la misma. De hecho, Sarah Pink subraya que:

“en ningún ámbito de la literatura existente, sin embargo, se plantea la cuestión de discutir las entrevistas grabadas en video como método. Más bien, el foco se centra bien en producir material pertinente para su edición en un documental etnográfico o en grabar información visual que podría perderse de otra manera” (Pink, 2004: 65)⁸.

Y, en lo que a este trabajo se refiere, es cierto que en la literatura encontrada la entrevista filmada no es tratada específicamente como método de investigación. De todos modos, se puede suponer que, en las investigaciones en donde sea empleada como técnica de recogida de datos, su uso sea justificado por las hipótesis y por los objetivos en juego. Sin embargo, sería imposible averiguar cómo se plantea su uso en todas las investigaciones sociales existentes. De hecho, el intento de búsqueda en este sentido no produjo resultados significativos.

Por tanto, aunque la realización y uso de la entrevista filmada para la investigación social haya sido poco reflexionado, esto es una oportunidad, pudiendo convertirse en un campo interesante para explorar y abrir nuevas pistas de investigación.

⁸ Trad. de: “in none of this existing literature however is the question of video recording interviews as a research method discussed. Instead the focus is on producing either footage suitable for editing into an ethnographic documentary or for recording visual information that might otherwise be lost.”

TABLA 1. Aproximación a la revisión bibliográfica

Fuente: *Jstor Arts And Science, ProQuest, CCUC y Google Scholar*

Palabras clave: entrevista filmada, entrevista fílmica, entrevista grabada, vídeo-entrevista. **Ámbito:** investigación social, antropología, comunicación audiovisual.

Títulos	Aspectos de la entrevista filmada tratados
Altin, R. y Parmeggiani P. (Eds.) (2008). <i>L'intervista con la telecamera: giornalismo, documentario e ricerca socio-antropologica.</i>	Investigación socio-antropológica/ aspectos metodológicos
Aluffi Pentini A. y Olivieri F. (2010). <i>Dall'epistolario alla videointervista nell'emigrazione italiana.</i>	Uso de la video entrevista en la narración biográfica de la experiencia de los emigrantes.
Bénédicte, B. (2007). <i>Apuntes para una reflexión sobre la biografía fílmica.</i>	El relato biográfico en el cine documental, conexiones con el uso de la entrevista.
Belei, R.A.; Gimenez-Paschoal, S.R.; Nascimento, E.N.; y Ribeiro Matsumoto, P.H.V. (2008). <i>O uso de entrevista, observação e videogravação em pesquisa cualitativa.</i>	Revisión bibliográfica de estudios que emplean la video-grabación.
Bou, N. y Pérez, X. (2009). <i>La libre confesión. La construcción fílmica del testimonio en el encargo del cazador.</i>	El estudio de la representación fílmica del testimonio en una película.
Grindon, L. (2007). <i>Q & A: Poetics of the Documentary Film Interview.</i>	Representación fílmica en el cine documental
Guarini, C. (2007). <i>Los límites del conocimiento: la entrevista fílmica.</i>	La representación fílmica en algunas producciones ejemplares de cine antropológico
Paggi, S. (1994). <i>A propósito de la entrevista filmada en la investigación antropológica.</i>	Entrevista como comentario en la representación fílmica fruto de investigación antropológica
Pianta, B. (1981). <i>L'intervista e il documentario etnografico.</i>	Documental etnográfico – aspectos técnicos de filmación y montaje
Pink, S. (2004). <i>Performance, self-representations and narrative: interviewing with video.</i>	Metodología de uso en un estudio cualitativo etnográfico

1.5 La interdisciplinariedad del campo de estudio

A pesar de que haya una carencia de literatura específica sobre la entrevista filmada como método de investigación social, sin embargo, desde distintas disciplinas y perspectivas teóricas han sido ampliamente estudiados diferentes aspectos y dimensiones relacionados con este tema. Puede verse la exploración bibliográfica inicial en estas distintas disciplinas, esquematizada en la TABLA 2.

Por un lado, la entrevista en sí misma ha sido ampliamente matizada y sigue siendo ampliamente teorizada y desarrollada desde las ciencias sociales, ya sea como método, como técnica o como herramienta de investigación. De hecho, en las ciencias sociales la entrevista puede ser considerada la herramienta más empleada y más común para recabar datos para la investigación. Por ejemplo, Gubrium y Holstein (in: Denzin 2001: pág. 23) llegan a estimar que, en la última década, en el 90% de las investigaciones sociales ha sido utilizada la entrevista como método de investigación. Aunque el margen de error de esta estimación pueda ser considerado más o menos amplio, lo que cabría resaltar a partir de aquí es la amplia difusión de la entrevista en todos los campos de las ciencias sociales, desde donde se han construido, redefinido, elaborado y reelaborado sus diferentes matices a lo largo del tiempo y en función de muy distintas perspectivas.

A su vez, se encuentran estudios sobre la entrevista televisiva desde la perspectiva de la comunicación audiovisual y el periodismo, aunque la tradición de estudios de la entrevista está más enfocada sobre la entrevista en la prensa escrita. La entrevista televisiva ha sido estudiada como género periodístico propio y como forma de representación en diferentes formatos y para distintos géneros televisivos. Asimismo, el uso de la entrevista filmada está estrechamente vinculado a la producción de documentales televisivos y de cine documental. En lo que se refiere al presente trabajo, desde estos campos de estudio sería posible explorar diferentes modelos de representación, diferentes modelos de producción y diferentes procesos de realización de la entrevista filmada.

Por último, pero no por ello menos importante, en el seno de la antropología visual y la sociología visual el uso de herramientas audiovisuales para la investigación ha sido explorado y sigue siendo tema de debate.

A partir de estas premisas y de esta primera exploración bibliográfica se desprende que, si bien se podría identificar una entrevista filmada por su definición técnica, como hemos visto en el apartado anterior, su definición conceptual puede ser abordada desde muy distintas disciplinas, enfoques y perspectivas de análisis. El campo de estudio de este objeto, en suma, no podría tener otro carácter que ser interdisciplinario. Por tanto, la conceptualización de la entrevista filmada para la investigación social implicaría un esfuerzo de formulación de las posibles conexiones entre las aportaciones teóricas en distintos ámbitos disciplinares.

TABLA 2. Un campo interdisciplinar
Primera revisión bibliográfica

<p>Entrevista: teorías y técnicas en la ciencias sociales</p>	<p>Atkinson P. y Silverman D. (1997) Alonso L. E. (1994) Corbetta P.(2003) Denzin N. (1995, 1997, 2001, 2002) Gubrium G. y Holstein J. A. (2002) Guber R. (2005, 2011)</p>
<p>Entrevista televisiva y periodística, entrevista en el documental televisivo y en el cine documental (autores en que se explorado en una primera aproximación)</p>	<p>Arfuch, L. (1995) Barnouw, E. (1993) Biagi, S. (1992) Comolli, J.L. (2002) Francés, M. (2003) León B. (2010) Marzal X. y Gil L. (2008) Mateu, M. (1998) Nichols, B. (1991, 1997) Soler, Ll. (1998)</p>
<p>Uso de los medios audiovisuales para la investigación de la realidad social: Sociología visual y antropología visual (autores en que se explorado en una primera aproximación)</p>	<p>Ardèvol, E. (1994, 1998) Banks, M. (2001) Chalfen, R. (1987, 1992) Chiozzi, P. (2000) Faccioli, P. y Losacco. G. (2010) Grady, J. (1991) Grau Rebollo J. (2008) MacDougall, D. (1998, 2006) Mattioli F. (2007) Pink, S. (2001, 2004, 2007) Ruby, J. (1998, 2000) Trinh, Minh-ha, T. (1991, 1992)</p>

1.6 Objetivos y objeto de estudio

A partir de:

- (a) el interés en la entrevista y en el filmar como contextos productores de conocimiento;
- (b) el uso frecuente de la entrevista filmada en los productos audiovisuales en el seno de investigaciones sociales;
- (c) la carencia de literatura específica sobre la entrevista filmada como método de investigación social (lo cual puede constituir un campo de estudio para explorar y para abrir nuevas pistas de investigación); y
- (d) la posibilidad de abordar el tema desde la articulación de aportaciones de distintas disciplinas,

el presente trabajo tiene como objetivo una aproximación teórico-metodológica a la realización y uso de la entrevista filmada para la investigación social, con el fin de formular una propuesta de modelo interpretativo que será desarrollada más adelante para la tesis doctoral.

El objeto de estudio sería el proceso de realización de la entrevista filmada y las cuestiones teórico-metodológicas que enfrenta el investigador a la hora de planear, filmar y editar la entrevista para la realización de un producto audiovisual en una investigación social.

1.7 Hipótesis: preguntas de investigación

Teniendo en cuenta que el presente trabajo se configura como una aproximación al estudio de la “entrevista filmada”, éste estaría orientado por una serie de preguntas a partir de las que se podría explorar y delimitar la teoría sobre la práctica de realización de la misma.

En ese sentido, las preguntas surgen de un presupuesto implícito: que sería posible construir un marco interpretativo para la realización y uso de la entrevista filmada para la investigación social. Por tanto, podría decirse que la “entrevista filmada” pudiera ser considerada un concepto operativo, es decir un concepto teóricamente delimitado que permitiría orientar la práctica de realización (así como ser puesto a prueba y sometido a reelaboraciones desde la misma práctica).

Preguntas de investigación

Las preguntas que orientan el recorrido explorativo del presente trabajo giran alrededor de las siguientes dos cuestiones:

La primera cuestión remite al hecho de filmar: ¿cómo influye en la concepción y en la realización de la entrevista en seno de una investigación social?

Aunque podríamos invertir los términos de la pregunta y plantear: ¿es la entrevista un contexto específico que requeriría de un tipo de filmación distinta a la que tiene lugar en otros contextos de filmación?

A partir de ahí, las preguntas derivadas desde las fases del proceso de realización podrían resumirse de la siguiente manera:

(a) En la fase de planteamiento: ¿Qué aspectos habría que tener en cuenta a la hora de planear la entrevista filmada en el seno de una investigación social?

(b) En la fase de realización: ¿Cómo se vería modificado el trabajo de campo del entrevistador por el hecho de introducir una cámara? ¿Qué posibilidades y limitaciones plantearía la cámara en el proceso de elicitar las respuestas del entrevistado?

(c) En la fase de elaboración: ¿Qué potencialidades y limitaciones existirían en el análisis y tratamiento de la entrevista filmada?

2. Marco teórico y conceptual

La entrevista filmada como objeto de estudio específico no ha sido demasiado explorada en el ámbito de las ciencias sociales. Sin embargo, desde distintas disciplinas entre las cuales se encuentra la sociología visual, la antropología visual y la comunicación audiovisual sí han sido abordados diferentes aspectos del proceso de realización, filmación y exposición de la entrevista que pudieran permitir dar cuerpo a esa reflexión.

En los siguientes capítulos se dará cuenta de los aspectos y problemáticas teórico-metodológicos que resultarían relevantes en el recorrido reflexivo a través de las distintas disciplinas y desde la práctica, con la finalidad de conceptualizar la entrevista filmada para la investigación social.

En cualquier caso, este recorrido no se da en el vacío, sino que más bien está orientado, delimitado y fundamentado por la perspectiva teóricas y los autores que se toman como referencia con respecto a dos cuestiones de fondo que sostienen el presente trabajo: el uso de la entrevista y el uso de las herramientas audiovisuales para la investigación social.

De hecho en la definición de la “entrevista filmada” emerge la tensión entre dos términos: la entrevista y el filmar. Las dos prácticas han sido abordadas desde las ciencias sociales tanto como método, como técnica y como herramienta de investigación. Por ello, a continuación se llevará a cabo un somero acercamiento a algunas de las principales corrientes que, a grandes rasgos, informan cómo estos conceptos han sido trabajados en las ciencias sociales explicitando las categorías interpretativas y los conceptos que, a partir de ahí, orientarían el presente trabajo.

2.1. La entrevista en la investigación social

Con respecto al uso de la entrevista como método en las ciencias sociales se podrían identificar diferentes perspectivas teóricas que han ido surgiendo a lo largo de la historia. De acuerdo con la propuesta del metodólogo Norman Denzin (2001: 25) podrían identificarse diferentes fases de la siguiente manera: (1) *perspectiva clásica* (1900–1950); (2) *perspectiva moderna* (1950–1970); (3) *perspectiva mixta* (1970–1986); (4) *perspectiva de la crisis de la representación* (1986–1990); (5) *perspectiva posmoderna* (1990–1996); (6) *perspectiva actual experimental y performativa* (1996–presente). Como puntualización cabría decir que las distintas posturas teóricas no han ido remplazándose en un sentido secuencial, sino que más bien responden a cambios de paradigmas⁹ teóricos que no han subsumido a los anteriores. Por ello, las diferentes perspectivas siguen siendo empleadas e influenciadas las unas por las otras.

A partir de esta clasificación de Denzin me centraré en los fundamentos epistemológicos de la perspectiva moderna en su oposición a la perspectiva clásica y, desde ahí, en profundizar acerca de algunas aportaciones teóricas del pensamiento posmoderno con respecto al uso del método de la entrevista en las ciencias sociales.

Para la *perspectiva clásica* (o positivista) la entrevista es un método de investigación cuyo fin es “recoger información”, lo que viene legitimado por una serie de supuestos, tales como: (a) que es posible tener acceso directo a la realidad y a los hechos sociales; (b) que los entrevistados suministran datos en la forma de datos factuales sobre sí mismos y sobre el mundo; y (c) que estos datos se corresponden, de forma mimética, con lo que el entrevistado siente, opina y cree (Cfr. Atkinson y Silverman, 1997; Fontana y Frey, 2000; Corbetta, 2007). Por su parte, las perspectivas moderna y posmoderna comparten la crítica a la visión positivista en lo que se refiere a estos fundamentos epistemológicos.

En ese sentido, para lo que Denzin denomina la *perspectiva moderna*, en la que se enmarcarían las corrientes constructivistas y fenomenológicas, cuyos mayores referentes teóricos serían a partir de Edmund Husserl, Peter Ludwig Berger, Thomas Luckmann y Alfred Schutz, la realidad no nos ofrece informaciones sobre la realidad sino que, parafraseando a Berger y Luckmann (2006 [1967]), lo que consideramos realidad es un producto intersubjetivamente construido. De ahí que lo que recogemos no son informaciones directas sino “datos” que están identificados, delimitados y seleccionados por el marco cognitivo e interpretativo del investigador. En esta perspectiva si la realidad se corresponde con lo que “no podemos hacer desaparecer” de nuestra vista y se nos presenta como un *continuum* de hechos discretos, esto es porque el proceso de significación de la experiencia sensorial está mediado intersubjetivamente a través del aprendizaje y uso del lenguaje (Berger y Luckmann, 2006 [1967]: 11).

⁹ El término “paradigma” acuñado por Thomas Kuhn en “La estructura de las revoluciones científicas”, (2001 [1962]), se refiere al cambio en los presupuestos y criterios de base de una disciplina científica que está vinculado al cambio de la cosmovisión de una época.

A partir de la formación en el niño de la conciencia y de la identificación-reconocimiento del yo del otro (en los procesos de socialización primaria y secundaria, por emplear los términos de Berger y Luckmann), el individuo progresivamente asume, desarrolla e interioriza las categorías cognitivas e interpretativas de la cultura y sociedad a las que pertenece. En sus palabras:

“El lenguaje representa el contenido más importante y el instrumento más importante de la socialización. Cuando el otro generalizado se ha cristalizado en la conciencia, se establece una relación simétrica entre la realidad objetiva y la subjetiva. Lo que es real por fuera se corresponde a lo que es real por dentro. La realidad objetiva puede ‘traducirse’ fácilmente en realidad subjetiva, y viceversa.” (Berger y Luckmann, 2006 [1967]: 21).

En este sentido, por ejemplo, los sueños en algunas culturas son reales porque se supone que existen y tienen efectos y consecuencias en el mundo físico, mientras que en la cultura occidental, desde el pensamiento ilustrado, han solido quedar relegados, por lo menos en el sentido común, a la esfera de lo irreal, lo fantástico que no produce consecuencias (Cfr. Bastide, 2001; Castoriadis, 1989; Maffesoli, 2003).

Tanto lo visible, en tanto mundo externo, como lo no visible, en tanto mundo interior (el de las emociones y de los pensamientos, por ejemplo), componen lo que podríamos llamar “lo real”¹⁰ para identificar todo lo que para el individuo tiene valor de existente.

El marco interpretativo a partir del que se vive la experiencia es decir, el “modo de ver” parafraseando a John Berger (2010 [1972]), es fruto del proceso de elaboración personal del sujeto y está cultural y socialmente anclado puesto que: *“la realidad es un producto regulador de aquello que se puede ver, de lo que la sociedad deja ver e que instituye que se ha de ver”* (Catalá, 2008: 35).

En continuidad con esto, y de forma crítica con la idea de “entrevistado” que se manejaba en posturas clásicas, la identidad (entendida como el conjunto de aspectos y características de las personas que son reconocibles, identificables y atribuibles a una determinada cultura o grupo social) ya no es un concepto estático y estable, determinado de una vez y para siempre, sino que más bien sería el fruto de un proceso, en continuo devenir, a lo largo del ciclo vital. La identidad, por tanto, sería el fruto de una negociación continua del individuo con el contexto social y cultural en transformación, así como con la posición que el individuo va ocupando en sus relaciones sociales.

¹⁰ El concepto de “lo real” ha sido empleado en diferentes maneras y matices por distintos autores. En este contexto se remite a la definición que se enraíza en la línea de las teorizaciones de Lacan, y retomada por Slavoj Žižek (2008), que clasifica “lo real” como un tipo de registro mental que incluye todo lo que para el sujeto tiene presencia y existencia; es lo que parece tener evidencia pero que no siempre se puede explicar con palabras.

A pesar de que en el presente trabajo no será posible llevar a cabo una revisión precisa, exhaustiva y en profundidad de las distintas modalidades y matices de uso de la entrevista en el seno de las diferentes perspectivas teóricas que podríamos incluir en seno de la perspectiva moderna (1950-1970) como la planteaba Denzin, cabría trazar algunos de los fundamentos epistemológicos compartidos.

En las investigaciones de inspiración constructivista y fenomenológica, el investigador utiliza la entrevista con el objetivo de explorar las interpretaciones de los sujetos sobre un determinado fenómeno. En otros términos, para aproximarse a su modo de ver. Por otro lado, vista desde este prisma, la entrevista ha sido empleada en el ámbito de las ciencias sociales con el fin de describir los marcos cognitivos del otro cultural y para acercarse a la descripción de aspectos de las diferentes identidades. En estos casos, la entrevista está básicamente orientada a identificar en el discurso oral los significados que le subyacen y que remiten al sentido atribuido por los sujetos a la propia experiencia personal o a su interpretación de los fenómenos sociales.

Para las perspectivas modernas que se alejan de la visión positivista de la realidad, los discursos orales que el entrevistado produce no son copias de su mundo interior (puesto que no se puede tener acceso directo a él), sino más bien manifestaciones exteriores de la intención comunicativa del sujeto. Más específicamente, lo que dice el entrevistado no corresponde de forma mimética a lo que piensa o siente, puesto que el lenguaje opera retóricamente para que emerja el sentido de lo que queremos decir (Merleau-Ponty, 1968 [1951]). El caso de las emociones es ejemplar en esta argumentación, puesto que, en palabras de Merleau-Ponty nunca parece que podamos encontrar las palabras justas para comunicarlas:

“La expresión propiamente dicha, tal como la obtiene el lenguaje, retoma y amplía otra expresión, que se descubre ante la ‘arqueología’ del mundo percibido.” (Merleau-Ponty, 1968 [1951]: 12-13).

En ese sentido, en el momento en que el entrevistado intenta comunicar con palabras sus pensamientos está haciendo una operación de traducción de sus discursos interiores ya elaborados, produciendo una nueva interpretación y reformulación para conseguir transmitir su conocimiento (o, en el caso de que no exista tal pensamiento pre-formulado, vuelve a enfrentarse con la reconstrucción y atribución de sentido, dando coherencia a los fragmentos de existencia continuamente reinterpretados).

Es por esto que algunos autores argumentan que, de acuerdo con esta perspectiva, toda dicción es necesariamente también una ficción: es decir, en el habla se activa un proceso de figuración imaginaria de lo que hemos vivido en el pasado y de lo que queremos expresar en el presente. Albert Chillón (1999) distingue la enunciación en “ficción tácita” y “ficción explícita”. Chillón define la “ficción tácita” de esta manera, como:

“[...] los enunciados de vocación veridicente, en los que la dosis de ficción estaría reducida al mínimo, es decir, sería aquella implícita y no intencional, inherente a la condición lingüística de tales enunciados. La enunciación facticia exige, para serlo, un pacto de veridicción entre los interlocutores, comprometidos a entablar un intercambio fehaciente, es decir, respetuoso de las máximas calidad, cantidad, pertinencia y manera, que integran el célebre principio de cooperación enunciado por H. P. Grice.” (Chillón, 1999: 38).

Por el contrario, la enunciación de “ficción explícita” se referiría a aquellos actos del habla donde se expresa el carácter ficticio de forma intencional y reconocida por los sujetos, como por ejemplo ocurre en el caso de la narración de un cuento. Sin embargo, si en la enunciación de ficción tácita de carácter veridicente la ficción no es intencional en la retórica del lenguaje, puede ocurrir que los sujetos voluntariamente quieran mentir, ocultar o manipular lo que dicen en la construcción de un discurso.

Es más, la entrevista puede ser considerada, según la terminología de Erving Goffman (1974: 147-149), como un “contexto dramático” como lo es cualquier relación social en la vida cotidiana; esto es, como una “puesta en escena” donde los sujetos, tanto el entrevistador como el entrevistado, actúan según expectativas normativas que se ponen en juego, y que pueden ser o no confirmadas, alrededor de roles preestablecidos e institucionalmente formalizados. Goffman, de hecho, propone considerar la entrevista como un juego informacional (*information game*), de toma y daca, en el que uno de los dos actores involucrados intenta recoger la mayor cantidad de información posible, mientras que el otro intenta disfrazar, ocultar o evidenciar lo que quiere, en relación a su evaluación subjetiva del contexto y en relación a la presentación que quiere dar de sí mismo (Cfr. Goffman 1969, 1974). De hecho, podría decirse que el resultado de la entrevista “es un recorrido en pareja” que puede conducir en direcciones distintas en función de los modos de interacción que se desarrollen entre los sujetos involucrados (Losacco, 1998: 267).

Esto es, el conocimiento producido en el contexto de la entrevista sería el producto de un encuentro formalizado que se basa en la interacción entre los sujetos involucrados.

“Los productos de una entrevista son el resultado de una actividad socialmente situada donde las respuestas son vehiculadas a través de un juego de roles y el manejo de la impresión tanto por parte del entrevistador como del entrevistado” (Gubrium y Holstein, 2002: 6; Trad.)¹¹.

Desde esta perspectiva tanto el entrevistador como el entrevistado son agentes activos de la producción del conocimiento. Además, frente a la postura positivista, que tiende a reificar al entrevistador como sujeto pasivo en la interacción, éste recuperaría un papel activo en la producción del contenido del discurso.

¹¹ Trad. de: “*The products of an interview are the outcome of a socially situated activity where the responses are passed through the role-playing and impression management of both the interviewer and the respondent.*”.

Pero en el estudio y el planteamiento de la relación entre entrevistador y entrevistado han sido las aportaciones de las reflexiones y teorías en el marco de lo que Denzin denominaría la *perspectiva posmoderna*¹² las que han contribuido de manera más significativa. Dada la atención que prestan a la relación en sí misma, en diferentes aproximaciones posmodernas se aboga por tener en cuenta “las relaciones de poder”¹³ producidas y mantenidas en el seno de los diferentes dispositivos de entrevista, que conforman el encuentro social tanto en la dimensión formal locutoria (preguntas y respuestas) como en lo relativo a los distintos roles asumidos. Es decir, retomando los conceptos de Michel Foucault, la entrevista es una forma análoga al examen (cualquier examen entendido en un contexto formalizado como la escuela, la cárcel o el hospital): en el examen las condiciones están preestablecidas por la institución que busca conocer de una determinada manera a sus sujetos y que, en último termino, busca que los sujetos se reconozcan desde de estas condiciones. Una forma en la que el saber, por lo tanto, vehicularía relaciones de poder (Cfr. Foucault 2000).

Por ejemplo, quien pregunta parece ser el sujeto que da la palabra al otro, pero, sin embargo, más bien lo que hace es tomarla (Cfr. Guarini 2007):

“La pregunta niega el derecho a no saber, o el derecho al deseo incierto en algunos sujetos (entre los cuales me cuento), toda pregunta desencadena cierta agitación; sobre todo si la pregunta es, o se pretende, precisa (la precisión como poder, intimidación: el gran truco de poder de la ciencia) siempre, ganas de responder sin precisión a las preguntas precisas [...] toda pregunta puede ser leída

¹² El termino posmoderno se refiere a un conjunto de teorías y autores que, aunque distintos en términos de sus ámbitos de estudios y sus reflexiones teóricas, comparten críticas a los fundamentos epistemológicos de la modernidad. Los mayores referentes serían Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Jean-Francois Lyotard o Gianni Vattimo. El fundamento de la perspectiva es la teorización de denominada “crisis de la representación”: perdidas las certezas sobre la existencia de un mundo al que se aplicarían los referentes de lo signos, algunos de estos autores llegan al punto de afirmar que los signos sólo se refieren a algo meramente construido por los propios signos. La pérdida de la referencialidad del signo supone la pérdida de la representación en un mundo que se presenta como discurso que produce copias sin referentes que integran los simulacros de la realidad (Baudrillard, 1978). *“La ‘realidad’ no es otra cosa que un mundo jerárquicamente escenificado, objetivado según las reglas de la profundidad y revelándonos también que la realidad es un principio bajo cuya observancia se regula toda la pintura, la escultura y la arquitectura de la época, pero nada más que un principio y un simulacro al que pone fin la hipersimulación experimental del engaño visual”* (Baudrillard, 1978: 35). Se llega a definir la cultura posmoderna como una cultura de la alusión, como nos sugiere Noël Carroll (1998) al referirse a la construcción de un mundo donde las citas, los relatos de los relatos, serían los pedazos que se integran al discurso permitiendo incorporar esta escenificación de la realidad.

¹³ El concepto de poder ha sido explorado y definido a lo largo de la historia desde diferentes autores. En el presente contexto retomamos la definición de Van Dijk (2004: 8): *“definiré esencialmente el poder (social) en términos de control; es decir el que un grupo o institución ejerce sobre otras personas. Dicho control puede ser coercitivo, esto es control físico directo del cuerpo, como en el caso de la milicia, el poder policial o el poder de hombres sobre mujeres en casos de violencia, sexista. Sin embargo, el poder discursivo es más bien mental”* (Van Dijk 2004: 8).

como una situación de cuestionamiento, de poder, de inquisición (el Estado, la burocracia: personajes muy cuestionados)” (Roland Barthes cit. in Guarini, 2007: 3).

La preocupación por la situación interactiva de la entrevista como situación de poder entre un entrevistador que marca el paso a un entrevistado, ha generado una transformación en sus formas y modos de proceder. En este sentido, para intentar democratizar la relación entre entrevistado y entrevistador, principalmente en el ámbito de las investigaciones etnográficas, han sido desarrolladas técnicas de entrevista menos directivas (Cfr. Rosana Guber, 2005). De la formulación de preguntas cerradas a partir de un guión estructurado (en la forma de una “entrevista directiva”) el eje se mueve hacia la formulación de preguntas más abiertas, siguiendo un guión menos o nada estructurado (en la forma de una “entrevista no directiva”), por medio de las que se intenta dejar hablar al sujeto de forma más libre con el fin de poder explorar mejor las propias categorías cognitivas del entrevistado en su habla.

Sin embargo, la crítica posmoderna a la investigación fenomenológica y a sus análisis de la entrevista ha buscado problematizar el fin mismo de buscar los significados en los actos del habla, en particular en aquellas investigaciones que adolecen de una influencia positivista al sugerir una equivalencia entre esos significados y una nueva forma de objetividad en la devolución de los resultados. Como sugiere Andrea Fontana (2002), la sensibilidad del posmodernismo es más bien otra:

“Esto es, el posmodernismo muestra la ambigüedad y la contextualidad del significado. Propone que, en nombre de la teorización grandilocuente, hemos suprimido la ambigüedad a favor de una interpretación única, que es comúnmente planteada como ‘la verdad’, más que como una elección entre muchas verdades posibles.

El posmodernismo se orienta hacia la teorización y, de hecho, a la sociedad en sí misma, no como una estructura monolítica sino como una serie de fragmentos en flujo continuo. Nos persuade de volver la atención hacia estos fragmentos, estos diminutos acontecimientos de la vida cotidiana, con el objetivo de entenderlos en sus propios términos, más que pasar por alto las diferencias remendándolas para dar lugar a totalidades paradigmáticas” (Fontana in: Gubrium, Holstein 2002: 162)¹⁴.

En suma, desde las aportaciones posmodernas habría que resaltar mayormente la parcialidad de los resultados de las investigaciones fenomenológicas, así como las múltiples interpretaciones acerca de los significados posibles que las diferentes

¹⁴ Trad. de “*That is, postmodernism shows the ambiguity and contextuality of meaning. It proposes that, in the name of grand theorizing, we have suppressed this ambiguity in favor of a single interpretation, which is commonly touted as ‘the truth,’ rather than a choice among many possible truths.*”

Postmodernism orients to theorizing and, indeed, to society itself, not a monolithic structure but as a series of fragments in continuous flux. It persuades us to turn our attention to these fragments, to the minute events of everyday life, seeking to understand them in their own right rather than gloss over differences and patch them together into paradigmatic wholes”.

enunciaciones pudieran tener en el contexto de las entrevistas. Partiendo de la asunción de que es imposible acceder a la interioridad del entrevistado y argumentando que lo que se llega a decir es más bien fruto de la interpretación del investigador, algunos de los máximos exponentes en el seno del pensamiento posmoderno han ido más allá y han llegado a criticar el mismo intento de seguir buscando entender los significados y el marco cognitivo del otro, puesto que, como dice Rapley:

“Si perdemos u olvidamos la idea de que podemos acceder al interior íntimo de una persona a través de la entrevista, quizá ganemos por el contrario otras maneras de pensar sobre lo que de precioso o valioso pudiera haber en lo que las entrevistas producen o contienen” (Rapley in: Lury y Wakeford, 2012: 247)¹⁵.

A pesar del interés de esta cuestión, ciertas posturas radicales del pensamiento posmoderno han sido criticadas por llegar al extremo de que no se puede decir nada sobre “la realidad” (Richardson, 2002; Rosenblatt, 2002). El posmodernismo llevado hasta sus últimas consecuencias caería en la paradoja de teorizar la discursividad de la realidad a través de la misma racionalidad del discurso. En el marco del presente trabajo no se comparte esta postura radical de ciertas partes del pensamiento posmoderno, porque esto implicaría abandonar cualquier intento de investigación sobre la realidad social.

Estamos de acuerdo en que, a través de la entrevista, no podemos saber lo que alguien siente y piensa, pero se sigue creyendo que es relevante seguir explorando y configurando interpretaciones sobre los discursos porque lo que alguien siente y piensa reproduce y produce discursos sociales. En ese sentido todavía se podría considerar evocativo el lema sociológico de William I. Thomas para quien: *“Si las personas definen las situaciones como reales, éstas son reales en sus consecuencias”* (Thomas, 1928: 571-572)¹⁶. Por lo tanto en el presente trabajo se consideran relevantes las aportaciones posmodernas para el desarrollo de entrevistas en el marco de investigaciones sociales, no radicalizadas sino orientadas a producir conocimiento sobre el otro cultural y sobre los fenómenos sociales.

Por ejemplo, Holstein y Gubrium (2000), que trabajan el método de la entrevista desde un enfoque posmoderno, subrayan que en los diseños y análisis de las entrevistas el foco se pone demasiado en el “qué”, el plano del contenido, más que en el “cómo”, o el plano del discurso, que *“se refiere a los procedimientos interaccionales y narrativos de la producción de conocimiento, y no tan sólo de las técnicas de entrevista”* (Holstein y Gubrium 2000: 89)¹⁷. En su propuesta, por lo tanto, el enfoque principal a la hora de abordar la entrevista no sería

¹⁵ Trad. de *“If we lose or let go the idea that we can access the intimate interior of a person through the interview, perhaps we gain other ways of thinking about what might be precious and valuable in what interviews produce or contain”*.

¹⁶ Trad. de *“If men define situations as real, they are real in their consequences.”*

¹⁷ Trad. de *“[...] refer to the interactional, narrative procedures of knowledge production, not merely to interview techniques”*.

concentrarse sobre la técnica empleada, sino más bien sobre el “contexto” que se plantea, produce y desarrolla en ella.

El contexto, en este sentido, estaría condicionado por las características de los sujetos involucrados y por el modelo de relación colaborativa que se desarrolla entre entrevistador y entrevistado (Denzin 1997). Principalmente, la condición esencial para que haya entrevista se basa en la posibilidad de establecer un entendimiento mínimo fundado en el bagaje cultural y lingüístico compartido (que se da no sólo cuando se comparte el mismo idioma, sino todas las veces que es posible hacer una traducción de un idioma a otro). Sin embargo, el habla depende de la tipología de conceptos culturales y de categorías cognitivas que se emplean. Con respecto a las características de los sujetos involucrados habrá que considerar los aspectos biográficos, históricos e institucionales que subyacen a los conceptos empleados y que los sujetos introducen en el contexto de la entrevista (Cfr. Denzin 1997). En este plano la colaboración se vincula al intento de ambas partes por crear y mantener el sentido de realidad y la pertinencia y coherencia del discurso. Es más, la relación así establecida transforma el contexto de la entrevista desde un “yo-tú” a un “nosotros”.

Por lo tanto, el contexto de la entrevista puede ser considerado un acontecimiento que no puede tener lugar sino “en presencia” de, por lo menos, dos personas (presencia física o a distancia en el caso del empleo de otras formas de comunicación) y por esa misma razón es un evento situacional. Esto es, su sentido se explica no tanto por una relación “yo-tú” como por la condición de “yo-tú allí”, en un determinado momento y lugar (Vidal 2001: 289).

Por otro lado, volver a pensar el contexto de la entrevista como contexto de interacción situada significa considerar el papel del entrevistador como un sujeto no pasivo sino activo en la interacción (Holstein y Gubrium 2000: 178). También significa pensar el papel del entrevistador no tanto como fuente de información, sino como intérprete (*performer*) activo de su misma puesta en escena. El concepto de “performatividad”, de hecho, resulta particularmente pertinente para dar cuenta del contexto de la entrevista. Desde el punto de vista posmoderno el uso del término se refiere tanto a los gestos sincréticos con el habla, siendo lo oral una acción corporeizada, así como las transformaciones del “hacer”, de los “comportamientos”, de las “actitudes” de los sujetos durante la interacción y que se reflejan en el discurso (Austin 2003; Butler, 2002). Desde la fase inicial de la entrevista los sujetos pueden llegar a ser más o menos reticentes y más o menos involucrados. La interacción que se establece y como se desarrolla influye en la calidad y cantidad de conocimiento resultante.

Este concepto ha tenido importantes consecuencias para el diseño y desarrollo de las entrevistas. Por ejemplo, volviendo al tema de las relaciones de poder, en la producción del discurso, desde la perspectiva posmoderna, habría que replantear el papel del entrevistador y el papel del entrevistado. El entrevistador generalmente tiene el poder de

elicitando las respuestas del entrevistado, llevando a cabo lo que, en los términos de Bourdieu adaptados por Jociles (2006), se denominaría una “imposición de sus puntos de vista”. Por contra el entrevistado tiene el poder de contestar lo que se le hace pertinente según el sentido que atribuye al encuentro; el “cómo” esto ocurra es importante tanto en la fase de realización como en la fase de elaboración y devolución de los resultados. Como subraya Teun A. Van Dijk: *“los contextos no son un tipo de realidad social objetiva o una situación social ‘real’ sino constructos subjetivos de lo que ahora es relevante en dichas situaciones sociales.”* (Dijk 2004: 12). En el ámbito de la entrevista habrá que considerar las expectativas en relación a los roles sociales asumidos y ser reflexivos sobre las relaciones de poder que se generan, para no volver a reproducir discursos institucionalizados según modelos de desigualdad social.

“Sabemos que en la sociedad los hombres tienen usualmente más poder que las mujeres, parece natural asumir que el género es también una característica importante de los contextos y es muy cierto que, muchas veces, esto puede marcar la diferencia respecto a si un hombre o una mujer está hablando o escuchando. Sin embargo, esto no ocurre siempre u ocurre de formas tan sutiles que difícilmente lo notamos y algunas veces no se debe al sexo de una persona sino a otras dimensiones sociales como su color, su pertenencia a un grupo étnico, su posición o conocimiento.” (Dijk 2004: 13).

En el acto comunicativo oral se expresan de forma sutil o evidente las representaciones sociales que circulan en el imaginario social y que hoy en día están prioritariamente vehiculadas por los medios de comunicación. Desde el punto de vista del investigador habría que tener en cuenta que las relaciones de poder se expresan en el habla, en la forma de relacionarse con las personas, pero también en la estrategia de analizar el discurso y en la forma de restituir el discurso producido. De hecho desde la perspectiva posmoderna se ha cuestionado también por ejemplo la cuestión de la autoría del discurso sobre los otros. La pregunta que aquí se plantea es: si no he podido hacer la investigación si no fuera por la colaboración de los sujetos y si el conocimiento producido es fruto de la interacción, ¿puede considerarse este trabajo únicamente mío?

En continuidad con esto, en lo que se refiere al momento de la realización de la entrevista y con el objetivo de democratizar la relación se han desarrollado técnicas para poder minimizar el poder directivo del entrevistado en favor de un proceso más colaborativo, como ya se ha evidenciado. En estos términos cabe resaltar el desarrollo de técnicas y de métodos para involucrar los sujetos en la misma definición de los temas y en la formulación de las preguntas del investigador hasta formas más creativas de conducir el diálogo. Asimismo, en el desarrollo de las técnicas de entrevista desde estas perspectivas, se ha defendido que la subjetividad del entrevistador sea más explícita en la relación con el entrevistado (como modo reflexivo de objetivarse), pudiendo el entrevistador explicitar sus comentarios, su punto de vista y sus emociones. Por su parte, en el plano del análisis el enfoque estaría orientado a identificar los elementos del contexto de la entrevista que remiten a las relaciones de poder. Por otro lado, también el foco se

pondría sobre la estructura narrativa, la narración entendida en términos de identificación de la estructura y de la performatividad de los sujetos, esto es, de las transformaciones de la relación de los sujetos en el curso de la acción comunicativa.

Por todas estas razones, en el seno del pensamiento posmoderno se han venido planteando formas innovadoras de uso de la entrevista explicitando también el proceso de devolución de los resultados: desde la minimización de la presencia del autor con la limitación de comentarios y interpretaciones, pasando por la maximización de la presencia del autor con la visibilización de su “subjetividad” (emociones, pensamientos y opiniones personales) hasta la reapropiación y reelaboración creativa del material, para evidenciar el papel del autor en la producción del contenido.

Resumiendo, en el presente trabajo, y siguiendo las reflexiones teórico-metodológicas formuladas a partir de las perspectivas modernas (constructivistas y fenomenológicas) y de las tendencias posmodernas, se considera la entrevista como un encuentro (físico o virtual) situacional (entre mínimo dos personas y en un determinado espacio tiempo), formalizado (donde hay una menor o mayor negociación de poder entre el papel del entrevistador “el que da la palabra” y el entrevistado “él que toma la palabra”) y estructurado (en formas más o menos rígidas y directivas en términos de formulación y modalidad de solicitar el acto del habla del otro y en términos de definición de lugar y duración).

Asimismo, se considera el conocimiento producido por una entrevista como el fruto de este encuentro entre entrevistador y entrevistado. Un encuentro en el que hay un proceso de negociación, construcción y transformación tanto de la relación entre investigador y entrevistado como del propio objeto de la entrevista, según se busque una mayor o menor colaboración del entrevistado y haya una mayor o menor reflexividad y performatividad del investigador y del entrevistado. En este sentido se entenderá por “reflexividad”: la progresiva inserción de la subjetividad tanto del investigador como del entrevistado en el desarrollo de la entrevista; y, por otro lado, por “performatividad”: la transformación de los actos comunicativos tanto del entrevistador como del entrevistado.

En resumen, de forma simple, pero no simplista, se podría resaltar también la importancia de dos tipos de actitudes a la hora de analizar y devolver los resultados de la entrevista, a veces convergentes, a veces divergentes: a) las que van tras la búsqueda y devolución de los significados de enunciación; y b) otras más posmodernas, que persiguen la evocación de los significados en los contextos de enunciación.

2.2 El uso de la cámara en la investigación social

El uso de los medios audiovisuales como método, técnica y herramienta de investigación ha sido y sigue siendo objeto de debate en la investigación de la realidad social. En concreto, en lo que se refiere a la filmación, el debate se ha desarrollado alrededor de dos ejes (Pink 2007: 170):

(a) la producción de metraje para el análisis (*research footage*) y el uso de la cámara como herramienta de investigación;

(b) la producción de metraje para realizar un producto audiovisual (*cinematic footage*) y el uso de la cámara como herramienta de realización.

“Ambos (las dos opciones metodológicas) pueden considerarse por separado en el sentido de que se puede proporcionar información utilizando una cámara, estudiar los datos y describir los resultados sin proyectar jamás el documento a nadie (vídeo como herramienta). Igualmente se puede grabar para un documental sin que el material sea jamás utilizado para la investigación (vídeo como producción final)” (Pinto Baro in: Buxó y De Miguel eds. 1999: 95).

Aunque, dado que también en el segundo caso (la realización de un producto audiovisual) la filmación está sometida a la elaboración del investigador para la edición del material, como subraya Pinto Baro (1999) esta dicotomía es una esquematización que no quiere ser rígida sino ejemplificativa de dos finalidades de la investigación, dos extremos hipotéticos que, en la práctica, podrían ser más o menos prevalentes.

En el caso de la *filmación para producir metraje para el análisis*, la grabación está sometida a la finalidad de producir metraje útil, según las hipótesis y los objetivos de la investigación, para que puedan extraerse documentos válidos que luego puedan ser o no editados. Sin embargo, en el momento en que la filmación del metraje está orientada hacia *su inserción en un producto audiovisual*, el interés del investigador es también producir un material útil para su exposición. Aquí, la tensión metodológica de la realización de metraje para la investigación se suma a la problemática de cómo la realización de un producto audiovisual puede justificarse de acuerdo con los criterios de la investigación.

En resumen, las problemáticas teórico-metodológicas de la filmación de la entrevista y de su uso, para ser una producción de metraje dentro de la investigación social, pueden ser abordadas desde el debate en torno a las dos cuestiones antes mencionadas, la de constituir un metraje útil para el análisis y/o útil para la exposición.

2.2.1 La filmación de la entrevista para el análisis: premisas teóricas

Los aparatos de registro han recibido atención por parte de los investigadores, en primer lugar, porque responden a las siguientes funciones:

(a) la función de permitir que el material pueda ser analizado *a posteriori* todas las veces necesarias, lo que desde la antropología visual en relación a la realización de cine etnográfico¹⁸, ha sido definido como *observación diferida* (De France 1982: 339);

(b) la función de permitir que el material sea una fuente *verificable* y *reproducible*: el metraje analizado, organizado y archivado constituye una fuente primaria de datos, porque está producido por el investigador mismo, frente al material secundario, el material proveniente de otras bases de datos o recogido desde fuentes externas.

A pesar de la diversidad de enfoques y metodologías de uso de las herramientas audiovisuales en las distintas disciplinas de las ciencias sociales, hay consenso en un aspecto crucial: la necesidad de que el investigador deje de lado su “mirada inocente”¹⁹ frente la aparente facilidad de uso de los aparatos y se vuelva reflexivo sobre su propia práctica y sobre el lenguaje audiovisual.

¹⁸ Elisenda Ardèvol (1994), en su tesis doctoral “La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video”, resalta la complejidad a la hora de definir las producciones audiovisuales en ámbito antropológico. La autora indica la obra de Karl Heider del 1976 y titulada “Ethnographic Film” (véase Heider, 2006 [1976]), como “el primer intento de teorización y de exposición de las bases metodológicas de producción de cine etnográfico desde una perspectiva fundada en la antropología” (Ardèvol, 1994: 142). La cuestión de fondo, desde entonces, se centra en la elaboración de criterios de “etnograficidad”, tanto en la realización como en la análisis de las películas. En este sentido han sido utilizadas distintas terminologías: “cine etnográfico”, “cine antropológico”, “etnografía filmada”, “cine de investigación antropológica” entre otros. Lo que cabe resaltar es la distinción entre productos audiovisuales realizados según criterios antropológicos, básicamente según el método etnográfico, y los textos audiovisuales que pueden otorgar documentos útiles para la investigación antropológica, es decir: “*aquellos textos que aportan información excedente o relevantes para la investigación y se usan con propósitos analíticos específicos*” (Grau Rebollo, 2002: 147). En el presente trabajo se utilizará el término “Etnografía Filmada”, “Películas Etnográficas” y “Cine Etnográfico” para referirse a los productos audiovisuales que han sido realizados según criterios etnográficos, para no confundirse con el término “cine antropológico” a lo que, en el ámbito de este trabajo, se prefiere utilizar para referirse a aquellos textos audiovisuales de interés antropológico.

¹⁹ El concepto de “mirada inocente” se refiere a la confianza excesiva que, desde el trabajo de campo sociológico y antropológico, puede ser otorgada a la técnica de observación para analizar el comportamiento social sin el adecuado trabajo de deconstrucción, por parte del investigador, de las propias categorías conceptuales. “*La noción de mirada inocente deja de ser metafórica y se torna literal cuando se le otorga un carácter fundacional a la visión pura. La cual es considerada como un proceso mecanicista no contaminado por el interés, las pulsiones o los imaginarios. Cuando se postula dicha visión óptica como pura e inaccesible al invidente, se torna ella misma un tipo de ceguera*” (Ortega Olivares, 2009: 166).

De hecho, la principal crítica a la filmación en el ámbito de las investigaciones sociales ha sido en contra del uso, de raíz positivista, del metraje como si fuera una “prueba” irrefutable de la realidad. Este debate se remonta a los años 1970. Por un lado, tenía que ver con el desarrollo de teorías y estrategias de análisis del material fotográfico²⁰. Pero también, por otro lado, con el uso de la imagen en movimiento y los criterios de realización de etnografías filmadas²¹.

A partir de que, en los años 1980, el uso del vídeo se difundió entre los investigadores, se ha hecho aún más evidente (por la aparente facilidad de uso de los aparatos de filmación y por haber estado sometidos los investigadores a años de visionado de cine y televisión) que es muy fácil caer en las “trampas de la representación”, fundadas en la creencia de que el medio de registro permite una reproducción mimética de la realidad:

“[...] [El vídeo] era usado como tal dentro de un marco realista para grabar ‘objetivamente’ las representaciones [performances], actividades y comportamientos sociales” (Pink, 2004: 64)²².

La crítica al paradigma realista se ha desarrollado en contra de ciertas asunciones, a saber: (a) que la cámara es objetiva; (b) que la cámara graba la realidad; (c) que el metraje es la prueba de las argumentaciones.

La asunción de que la cámara es un instrumento objetivo refleja el paradigma ilustrado y positivista de que los aparatos científicos pueden restituir una “verdadera lectura” del mundo. Este presupuesto se enraíza en la distinción, formada a mediados del siglo XIX, entre visión subjetiva e impresionista del mundo y visión objetiva científica sobre los hechos.

La objetividad y credibilidad científica se basa, desde entonces, en la creencia de que el ser humano tendría la posibilidad de conocer la naturaleza y de poderla someter al dominio de la razón traduciéndola en formalizaciones matemáticas basadas en la recogida de datos cuantificables para contrastar las tesis de partida (Wunenburger 1999).

En esta explicación, las máquinas se insertarían en este proceso como intermediarias, cumpliendo el papel de mera prolongación orgánica del hombre²³, aumentando las

²⁰ Véase, a este propósito: John Collier Jr. y Malcom Collier (1967), Howard S. Becker (1995), Richard Chalfen (1987; 1992), Douglas Harper (2002), Marcus Banks (2001), John Grady (1991), Sarah Pink (2007).

²¹ Véase, a este propósito Karl G. Heider (2006 [1976]), Sol Worth (1995), Elisenda Ardèvol (1994), Jay Ruby (1989), Claudine de France (1982), David MacDougall (1998, 2006), Crawford y Turton (1992).

²² Trad. de: “[...] [Video] was as such used within a realist frame to ‘objectively’ record social performances, activities and behaviours”.

²³ Un buen repaso sistemático de las teorías de la mediación técnica que estarían en debate aquí puede encontrarse en Hansen (2006). Éste detalla diferentes corrientes: desde aquellas posturas naturalistas-realistas que tratan la mediación como una mera prolongación transparente, hasta las posturas

capacidades de visualización de los fenómenos y permitiéndonos entrar en el dominio de la objetividad, pudiendo comprobar o refutar nuestras teorías sobre la realidad a través de las mismas. Sin embargo, desde una perspectiva epistemológica, la objetividad de las máquinas es discutible, puesto que sería el fruto del desarrollo “humano” de la concepción técnica que se inscribe en el aparato.

En concreto, por ejemplo, los aparatos fotográficos se desarrollan a partir del estudio fisiológico del movimiento, al igual que el invento de la imagen en movimiento es el producto del estudio de la fisiología de la vista (Flusser, 2001). Asimismo, por ejemplo, la invención de la perspectiva renacentista se funda en la concepción del espacio en función de un centro fijo que correspondería al ojo de un individuo que mira desde una determinada distancia y una determinada posición; este dispositivo de la perspectiva participa de la construcción de los aparatos fotográficos en búsqueda de esta visión ideal de raíz antropocéntrica (Panofsky, 2010 [1927]).

En este sentido, cabría hacer una diferencia entre una pintura (imagen icono²⁴) y una fotografía o metraje fílmico, analógico y digital (imagen índice). Ésta se fundamenta en la

subjetivistas-escépticas según las cuales no habría acceso a la realidad pura, puesto que los mediadores pervierten el acceso a la misma; pasando por los planteamientos constructivistas (como los de los estudios sociales de la ciencia y la tecnología) que defienden que no hay conocimiento empírico no mediado por nuestras tradiciones conceptuales y por las concepciones inscritas en el diseño de los aparatos y, por tanto, siempre falible, sometible a crítica, en tanto cada forma o método de conocer, como una tecnología de la observación, es fabricada en una determinada tradición, que en la investigación empírica permitiría ciertos regímenes de presencias, así como generaría ausencias concretas (Law, 2004): tanto de lo que se deja explícitamente fuera de los diseños del instrumento como de lo que, por las formas en las que se ha dado ese diseño, es dejado fuera implícitamente.

²⁴ Para la definición de “imagen icono” se hace referencia a las aportaciones de Román Gubern (1987) en *La Mirada Opulenta* (1987) y *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto* (1996). La imagen icónica es una imagen producida por el hombre y entendida como categoría de representación que surge por la voluntad imitativa de transmitir informaciones reconocibles por el observador, según modalidades codificadas por cada cultura. Las imágenes producidas tiene una doble realidad ontológica aquella física material y aquella simbólica de las formas. Quien produce una imagen expresa su visión del mundo no sólo de lo que ve sino de lo que simboliza para él. En la representación por lo tanto se mezclan un componente de imitación (*mimesis*) y otro de creación (*poiesis*). El componente mimético corresponde a una actitud perceptiva, empírica que configura la imagen a partir de su evidencia (“fenotesto”, o significación primaria), pero que contiene al mismo tiempo un simbolismo latente producido por un discurso conceptual (“genotesto”, estructura profunda, “criptosignificado”). El reconocimiento del “fenotesto” y del “genotesto” por quien observa (el autor y el observador), donde el simbolismo latente se ancla en los universos simbólicos compartidos por la cultura de pertenencia, garantiza la percepción de la imagen icónica como reproductora de la realidad.

²⁴ A partir de la división de Charles Peirce (1931) de los signos, el “icono” y luego en el “índice” han ido reemplazando los conceptos de “signo” y “símbolo” para identificar las imágenes producidas por los aparatos de registro (Wunenburger, 1999: 77). Mientras el icono representaría el objeto/referente por semejanza (analogía), el índice representaría el objeto por continuidad (metonimia). Por ejemplo, con el concepto de icono, se puede explicar el reconocimiento visual, por isomorfismo perceptivo, de imágenes que contienen aspectos de la realidad representada (por ejemplo, se reconoce si hay una mujer

forma de mediación técnica operada por el aparato construido para inscribir la luz, que “los elementos del mundo físico” reflejan en el soporte, de forma automatizada al disparar el dispositivo. Así que, a diferencia de la pintura, donde la presencia del autor se inscribe en las pinceladas de color que remite al gesto de la mano, la cámara oculta la presencia de la persona que activa el dispositivo de registro y que opera particulares elecciones técnico-estilísticas (encuadre, ángulo, enfoque).

Si es cierto que lo profílmico (lo que está frente el objetivo) puede ser grabado y que el resultado mantiene una relación indexical con ello, también lo que ha sido grabado es lo que el investigador ha visto y cómo lo ha visto, es decir su enfoque sobre la realidad.

Queda claro, en este sentido, que las cámaras son útiles instrumentos de producción de material para el análisis, pero el asunto es que es fácil caer en la ecuación positivista según la cual: si lo que se ve es la realidad y la cámara registra lo que se ve, entonces la cámara produce datos objetivos sobre la realidad.

Por el contrario, desde una perspectiva crítica con el realismo los términos de la ecuación se transforman en: si lo que se ve es fruto de la mirada subjetiva sobre la realidad y la realidad es el producto de una construcción social, entonces lo que la cámara produce es una representación de la mirada sobre lo que pasó frente al objetivo y que se ha decidido grabar.

El concepto de mirada es complejo y ha sido utilizado en diferentes modos; como subraya Mieke Bal (2009: 46-49) en ocasiones se utiliza como sinónimo del concepto de “visión”, para indicar la posición del sujeto que mira; en otras circunstancias el término “mirada” se utiliza en relación a la cosificación y objetivización del otro que produce representaciones sociales discriminatorias de género, de raza etc. (Mulvey 1975; Van Dijck 2006).

Por otro lado, el término mirada se puede asociar a lo que John Berger define como “modo de ver” es decir, el orden simbólico producido por nuestros marcos cognitivos por el cual:

“sólo vemos lo que miramos [...] Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. [...] Si aceptamos que podemos ver aquella colina, en realidad postulamos al mismo tiempo que podemos ser vistos desde ella.” (Berger, 2010 [1972]: 3).

retratada y qué tipología de traje lleva). Sin embargo, los semiólogos que han estudiado las imágenes producidas por aparatos tecnológicos han propuesto utilizar el signo indexical, el “índice”, con respecto a su relación con lo pro-fílmico: del mismo modo en que las huellas en la arena nos muestran el paso de una persona, una imagen estática y en movimiento nos demostraría el pasaje, la existencia, en un momento y en un instante precisos, de aquella persona, aquella mujer frente la cámara.

En esta perspectiva, la mirada implicar ver y pensar ser vistos, es decir vemos sólo lo que podemos reconocer en el orden simbólico de la realidad.

Desde el punto de vista de las investigaciones sociales estos aspectos no son sólo disquisiciones teóricas, sino que tienen consecuencias sobre la práctica del filmar. Por ejemplo, a partir de una visión positivista, desde el metraje se buscaría extraer los conceptos para contrastar la tesis de partida; es decir, lo que el metraje ofrecería serían pruebas que confirmarían o refutarían las tesis sobre la realidad. Asimismo, desde la perspectiva crítica a la objetividad de lo representado, las hipótesis, los objetivos y los conceptos son los que orientan la mirada del investigador y los que crean las condiciones para que puedan ser registrados los acontecimientos.

Como subraya Manuel Delgado (1999):

“[...] jamás podremos conseguir imágenes en movimiento que recuerden, evoquen, representen o sustituyan categorías abstractas como las que las ciencias sociales manipulan, porque lo que la cámara recoge y el proyector emite no son nunca conceptos, sino situaciones” (Delgado Ruiz in: Buxó y De Miguel eds., 1999: 71).

En el uso de los medios audiovisuales para la investigación social son las hipótesis, los objetivos y los conceptos operativos los que definen “qué”, “cómo” y “cuándo” filmar. El metraje recogido no nos habla tanto de “la realidad” como, más bien, de lo que hemos conseguido enfocar, a partir de nuestras ideas previas, y lo que hemos podido encontrar. El material grabado es así una fuente para el análisis interpretativo del investigador, no la prueba de su argumentación, sino la puesta a prueba de su argumentación.

Además, si consideramos que lo que se filma es una situación, a menos que las cámaras no sean ocultas, su presencia necesariamente es un elemento que influirá en las acciones tanto verbales que corporales de los sujetos filmados.

Si interpretamos cualquier encuentro social como una “puesta en escena”, en los términos dramáticos de Goffman (1974), la presencia del investigador mismo y la interacción con los sujetos para involucrarlos en la investigación puede condicionar la situación objeto de estudio. Desde las ciencias sociales es un hecho bastante asumido que: *“todo lo observable, por ser observado, se transforma”* (Chiozzi, 2000: 90).

Sin embargo, la cámara conlleva específicas connotaciones con respecto a otros instrumentos y produce consecuencias específicas. La cámara es un instrumento “neutro”, porque puede ser empleado para distintos objetos de estudio (aunque se trata de un carácter neutro que contiene asunciones sobre la realidad inscritas en el propio artefacto), pero no es “neutral” para quien está involucrado, tanto el investigador como los sujetos.

Estas connotaciones dependen del hecho de que en el mundo occidental estamos sometidos a la visión continua de productos audiovisuales y a las representaciones ofrecidas por los medios de comunicación de masas. Por ejemplo, es común que una persona con la cámara por la calle sea identificada como periodista o como un turista, según el comportamiento y dependiendo de los aparatos empleados. El dejarse filmar por los sujetos conlleva unas expectativas culturalmente determinadas por su experiencia como consumidores y productores de contenidos audiovisuales (Chalfen, 1987).

Por tanto, el uso de las herramientas audiovisuales en una investigación vehicula y condiciona el proceso de comunicación entre los sujetos. El metraje producido y el conocimiento adquirido es el fruto de la interacción de los actores, que a su vez está determinado por los “modos de ver” e interpretar el contexto de la filmación tanto de quién filma como de quien está siendo filmado. El producto de este proceso, en suma, debería ser tratado como un producto cultural. A partir de estas premisas se considera la filmación de la entrevista como un proceso comunicativo entre los actores que produce representaciones sobre la realidad, culturalmente determinadas por el sentido atribuidos por ellos a la presencia de la cámara y al uso de la entrevista.

2.2.2 La filmación de la entrevista para su exposición: premisas teóricas

En el caso de que la filmación de la entrevista esté orientada a ser visionada por un público²⁵ más amplio que el investigador y su grupo de investigación, el proceso comunicativo en el trabajo de campo ya no estará condicionado únicamente por la presencia de la cámara entre el entrevistador y los sujetos entrevistados, sino también estará condicionado por saber que habrá unos espectadores externos de las representaciones producidas.

Esto implica también imaginar el resultado final, tanto por parte del entrevistador como por el entrevistado. La filmación de la entrevista, por lo tanto, no puede quedar desvinculada de la prefiguración de la tipología de producto en que será insertada y de la modalidad de difusión para su exposición.

Aquí cabe subrayar que la distinción más significativa que se ha generalizado ha venido en ser la que hay entre “ficción” y “no ficción”, que tanto como consumidores como productores estamos acostumbrados a reconocer.

Esta distinción, retomando la interpretación de Bill Nichols (1997: 45), sería el fruto de una negociación de la lectura del film que se produce entre el espectador y el texto fílmico, y que está mediada por la categorización sancionada por la industria audiovisual. Mientras que en el caso del film de ficción estos se sustancian en el pacto de “verosimilitud” (se sabe que lo que se ve es una reconstrucción, pero el espectador se deja llevar por la verosimilitud de lo contado), en los productos de no ficción lo harían en el pacto de “veracidad” de lo contado (se supone que lo que se ve es parte de la vida real). Lo que fundamenta esta demarcación es la atribución de sentido a lo profílmico (lo que ha pasado frente al objetivo y que ha sido grabado), que puede interpretarse como una puesta escena con actores o como un fragmento de realidad tomado en el *continuum* de la vida real de las personas.

Los espectadores tendrán, por tanto, también una propia impresión de si lo visionado corresponde más o menos con sus expectativas, porque tanto la realización del producto como la recepción está regulada por la adherencia a las convenciones de cada tipología audiovisual. En este sentido el espectador, por ejemplo, puede tener una impresión

²⁵ El término “público” es una construcción social que remite tanto a la difusión de los medios de comunicación de masas como al conjunto de espectadores. En su sentido etimológico remonta a la raíz latina *publicas*, o sea, lo que se dirige y pertenece a la “población”, a la “multitud”. De hecho, se podría distinguir el concepto de “público” del concepto de “audiencia”. Este último sería el conjunto de consumidores reales o potenciales de los medios de comunicación con un perfil socioeconómico conocido, en el cual no hay conciencia de pertenencia ni de identidad como audiencia. Son las personas a las cuales se dirige el mensaje mediático, o las que este alcanza. Por lo tanto, se podría afirmar que todo público es audiencia, pero no toda audiencia es público. De todas formas también podríamos decir que ambos conceptos son semejantes, siempre y cuando el contexto sea el de espectáculos (Cfr. Castells 1999, I: 359-408).

subjetiva de si una película es buena o mala, si falta algo o es poco clara según los modelos de representación institucionales que se han difundido, cuyas convenciones son reconocibles y esperadas por los espectadores. Sin embargo cabe resaltar que las convenciones no son algo estático sino que evolucionan y se transforman en el tiempo por el proceso de institucionalización de sus prácticas.

La construcción de la impresión de realidad, en caso de la ficción con intento realista, se basa en la ocultación de todo lo que pueda despertar la conciencia de la mediación técnica, y en el caso de la no ficción se basa en *“la construcción de una sensación del mundo histórico tal y como nosotros, de hecho, lo experimentamos, por regla general de forma cotidiana.”* (Nichols 1991: 89). Ambos, en las convenciones del lenguaje audiovisual, se basarían en la construcción de la transparencia enunciativa pero según modalidades distintas porque mientras en la ficción el intento es ocultar la presencia de la cámara, en la no ficción el intento es mostrar que lo grabado pasó realmente frente la cámara:

“El espectador de cine documental no puede olvidar que observa un universo real, no puede dejar de ser consciente de la presencia de la cámara. En el mundo imaginario construido por la ficción si no aparecen en la diégesis²⁶, las cámaras no existen, en cambio en la historia que construye el documental, las cámaras existen al margen de que aparezcan o no.” (Vallejo, 2007: 87).

Ahora bien el término “no ficción” está construido en oposición a todo lo que es “ficción”, es decir en oposición a los productos audiovisuales que emplean una narración que sigue el *Modelo de Representación Institucional*²⁷ (MRI).

En general los productos de no ficción se incluyen en la categoría de documental, término que desde el siglo XX se ha popularizado a partir de que Grierson calificara la película *Moana* de Flaherty como “documental” (Grau, 2002: 151). Ahora bien, la palabra documental derivaría de “documento”, algo que se reclama como prueba empírica, auténtica en su evidencia.

²⁶ Retomando la definición de David Bordwell (1985), la “historia” sería la reconstrucción de la cronología de los acontecimientos, mientras el “argumento” sería el modo de contarlo. El concepto de historia habría sido sustituido en la obra de Etienne Souriau por el concepto de “diégesis”, que se refiere al “mundo proyectado en la pantalla”.

²⁷ La definición de “Modelo de Representación Institucional” (MRI) ha sido formulado por Noël Burch (1998) en comparación con el “Modelo de Representación Primitivo” (MRP). En el cine de los orígenes (MRP) no hay necesariamente una narración dramatizada; ésta se desarrolla y se difunde a partir del cine norteamericano (desde Griffith) llegando a ser la forma dominante en la producción cinematográfica. En el MRI progresivamente se vuelven convencionales algunos elementos: el carácter centrípeta del encuadre y los movimientos de la cámara, el uso del plano medio, del primer plano y de los detalles; después se vuelven convenciones todos aquellos mecanismos que permiten ocultar el dispositivo fílmico y construir una continuidad narrativa produciendo la “diegetización” del mundo representado. Así que, en el presente trabajo, llamaremos “institucional”, “dominante” o “hegemónico” a aquel modelo de representación cinematográfica en el que la voluntad del realizador es la búsqueda de la transparencia enunciativa, sea o no conseguida.

Si miramos una entrevista en una pantalla difícilmente pensemos que pueda ser una película de ciencia-ficción. Más bien pensaremos que lo que vemos es un “documental”. Pero, ¿por qué está íntimamente vinculada a los productos y contenidos de no ficción? Como subraya Bill Nichols (1991):

“El documental se basa considerablemente en la palabra hablada. El comentario a través de la voz en off de narradores, periodistas, entrevistados y otros actores sociales ocupa un lugar destacado en la mayoría de los documentales.

Aunque somos perfectamente capaces de deducir la historia de muchas películas de ficción viendo únicamente la sucesión de imágenes (viendo una película en un avión sin auriculares se puede verificar este punto), nos veríamos en apuros a la hora de inferir el argumento de un documental si no tuviéramos acceso a la banda sonora. En este contexto, la narración de una situación o suceso por parte de un personaje o comentarista del documental suelen tener un halo de autenticidad. Los documentales suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido, aunque también veamos que es posible más de una perspectiva.” (Nichols, 1991: 51).

Cabe resaltar, por lo tanto, que, en el uso de la entrevista, la voz y/o el rostro de las personas se ha venido prestando a ser utilizada para construir una narración de vocación veridicente en los productos de no ficción. Esto es por varias razones, pero la más relevante sería que se le otorga al entrevistado el papel de testigo de los acontecimientos de la realidad a través de su experiencia personal²⁸. Es decir, el entrevistado, con la presencia de su voz y/o su rostro (especialmente los ojos), que son los aspectos exteriores que más están estrechamente vinculados con “la interioridad” y “sus manifestaciones exteriores” desde una cierta tradición filosófica occidental²⁹ permitirían atestiguar la autoría de lo dicho, dado que permite asignar responsabilidad o autoría al acto enunciativo. En ese sentido, Romàn Gubern subraya que:

“El rostro humano es un verdadero palimpsesto [...] es el lugar más íntimo y más exterior del sujeto, el rostro ocupa un lugar de privilegio entre los motivos que pueblan las representaciones mediáticas de lo humano” (Gubern, 2001: 37).

Asimismo, para esas mismas tradiciones la voz también ha llegado a convertirse en el índice de la identidad de la persona, en su rasgo definitorio:

²⁸ Según la RAE, testigo sería: “Persona que da testimonio de algo, o lo atestigua” y “Persona que presencia o adquiere directo y verdadero conocimiento de algo.”

²⁹ Para una reflexión sobre el origen del uso de ciertos indicios o rastros corporales (como la sangre, la huella dactilar o, más adelante, el registro fotográfico o la voz) en los regímenes de identificación (por los que se valida y a la vez se dota de existencia a la identidad individual) y la importancia que estas tuvieron para la conformación de las prácticas burocráticas del Estado Moderno, véanse los trabajos de Caplan (2001), Groebner (2001) o Fraenkel (1992).

“De forma distinta a la imagen visual, cuya función para identificar delincuentes en las fotos de pasaporte es suficientemente conocida, la voz se parece más a la huella dactilar (el índice) o quizás más aún a la caligrafía. El hablante concede su firma a la imagen con este signo. Firma con su voz.” (Sierek in: Weinrichter, 2007: 176).

Por eso se podría decir que la enunciación en la que se basan las entrevistas pudiera ser considerada a partir de una “ficción tacita”: “[...] *de tenor testimonial, caracterizada por su veracidad y su escasa verificabilidad*” (Chillón, 1999: 38). Si su veracidad remite a lo dicho (a estar anclada en la identidad del entrevistado), su escasa verificabilidad es motivada por el hecho de que no es fácil comprobar si el contenido de lo que el entrevistado dice es fruto de la voluntad de decir la “verdad” (puesto que este contenido puede ser una verdad propia o un efecto de la voluntad consciente de mentir). Pero no siempre será esto lo importante, sino que más bien lo importante será “contar con su versión”.

Desde esta perspectiva, la atribución de la importancia de la palabra de los entrevistados como testimonio se remonta, en buena medida, a la construcción histórica del proceso de “democratización social de la opinión” en las sociedades occidentales. A lo largo del mismo período histórico en que se ha venido desarrollando el uso de la entrevista en las ciencias sociales, la entrevista también ha venido siendo masivamente empleada en la prensa: es más, los historiadores debaten si la primera entrevista se puede atribuir bien a James Gordon Bennet (director del *New York Herald*) en 1836 o a Horace Greely en el *Tribune* de Nueva York en 1859 (Sierra Caballero, 1998: 278). Desde entonces, el uso de la entrevista en el periodismo se ha ido difundiendo de manera correlativa con la evolución de los medios en el advenimiento de la comunicación de masas.

De esta premisa se desprenden dos reflexiones interconectadas. En primer lugar, las raíces de lo que se entiende hoy en día comúnmente por entrevista, ya sea en la versión de las ciencias sociales o en la versión periodística (respectivamente, como herramienta para producir un conocimiento en el ámbito científico o como forma de comunicación mediática), pueden considerarse relativamente recientes. En segundo lugar, lo que de ahí se desprendería es que estas raíces comunes tienen que ver con el contexto histórico de la Modernidad, en el que el individuo ha pasado a ocupar una posición central en la sociedad, de manera correlativa con la construcción de las formas estatales en términos de servicio y función pública y de las formas democráticas en términos de derechos humanos y ciudadanía. En ese contexto, la entrevista adquiere un estatuto específico: se convierte en un encuentro formalizado con roles definidos, donde el papel del entrevistado vendría a ser la legítima expresión de su individualidad y su pertenencia a la sociedad (Gubrium y Holstein, 2002: 4-6).

Obviamente, esta afirmación debería entenderse tanto desde la perspectiva de su uso en las ciencias sociales como en el periodismo, sin querer por ello negar otras posibles interpretaciones, en un sentido epistemológico más amplio, referentes a esta forma dialógica estructurada en términos de preguntas y respuestas, común tanto a muchos

contextos formales –como, por ejemplo, las técnicas del examen o el interrogatorio empleadas en tribunales y escuelas (Foucault, 2000)- cómo aquellas no formales de la vida cotidiana (por ejemplo, el padre que pregunta al hijo).

Lo que se haría relevante en el ámbito de este trabajo y en este apartado sería la importancia otorgada desde el XIX siglo a la expresión de los saberes, creencias, emociones y experiencias de los individuos en los estudios académicos y, por otro lado, la difusión del uso de la entrevista en los medios de comunicación implicados en la construcción y difusión de lo que se define como “opinión pública”. En ese sentido, Gubrium y Holstein (2002) definen como “temperamento moderno” el clima de interés hacia los individuos y la creciente aceptación de los mismos a dejarse entrevistar por desconocidos y a expresar su saberes, sentimientos y experiencias y afirman que, especialmente después de la Segunda Guerra Mundial:

“los individuos se fueron acostumbrando a ofrecer información y opiniones que no tenían relación inmediata con sus vidas y relaciones sociales. De esta manera, los individuos podían añadir sus pensamientos y sentimientos a la mezcla de la ‘opinión pública’” (Gubrium y Holstein 2002: 4).³⁰

En este sentido la entrevista filmada, que aparece posteriormente, se difunde a través de los medios de masas y se podría considerar hija de esa misma cultura de la comunicación basada en la construcción de la opinión pública:

“La entrevista (filmada) comenzó a tener importancia sólo durante la era de la televisión, y después de que el equipo de sonido móvil efectivo se empezara a utilizar alrededor de 1960. Thomas Waugh ha identificado precisamente la entrevista como un ‘artefacto básico de la cultura televisiva’ [...] y su linaje verbal puede retrotraerse al periodismo escrito, pasando por las primeras emisiones radiofónicas [...]” (Grindon, 2007: 4).³¹

Es más, puesto que desde finales de los años 1960 la televisión se ha convertido en el principal medio de comunicación de masas, la entrevista filmada en tanto que “artefacto básico de la cultura televisiva” se ha vuelto una forma de comunicación tan difundida que Atkinson y Silverman llegan a definir la sociedad actual (1997: 305) como: “la ‘sociedad de la entrevista’, una sociedad donde domina la forma entrevista como forma de confesión personal y como modelo catártico colectivo”.

³⁰ Trad. de *“individuals became accustomed to offering information and opinions that had no immediate bearing on their lives and social relations. Individuals could forthrightly add their thoughts and feelings to the mix of “public opinion.”*

³¹ Trad. de *“The interview begins to assume prominence only during the television era and after effective mobile sound equipment becomes employed around 1960. Thomas Waugh has accurately identified the interview as a ‘basic artifact of television culture’ and its verbal lineage can be traced back through broadcasting to radio and print journalism”.*

Es decir, en un mundo espectacularizado lo privado se vuelve cada vez más algo de ámbito público, dado que los medios de comunicación han familiarizado a los individuos a consumir la auto-puesta en escena del otro y, gracias a la invención de imágenes más livianas y económicamente accesibles, a producir y difundir sus propias auto-puestas en escenas.

En este sentido el uso de los medios de comunicación se ha extendido a cualquiera que quisiera participar a la escenificación de la realidad y, por supuesto, cualquiera tiene una idea de lo que es ser entrevistado y filmado: básicamente ser el testigo de su propia experiencia y opiniones, además de poner la cara, es decir ofrecer públicamente la manifestación más estrecha con su intimidad, es decir su “imagen”.

La realización de la entrevista dependerá, por lo tanto, de la relación que el entrevistado tenga con la exposición de su imagen en público. Sin embargo, también el desarrollo de la entrevista dependerá de cómo estamos acostumbrados a pensar la puesta en escena de la entrevista filmada en años de visionado de entrevistas por todos los medios de comunicación.

Nazco Kriznar (in: Altin y Parmeggiani, eds. 2008: 68-80) resalta dos tipos de entrevistas filmadas que están ancladas en el imaginario social y cultural³²: la “forma interrogatorio” y la “forma diálogo” que tiene que ver con el modelo de colaboración que se establece entre entrevistador y entrevistado y en cómo se representa.

Leger Grindon (2007: 4) subraya que se pueden identificar dos tendencias que han influenciado la realización y uso de la entrevista filmada en la producción audiovisual y en donde se puede encontrar las raíces de la tendencia más directiva y de la otra más conversacional y dialógica: las entrevistas periodísticas televisivas de carácter político en términos de declaraciones y el *Cine Verité* en el ámbito del cine documental (que tiene relación con la tradición etnográfica).

³² El imaginario social es un concepto introducido por Cornelius Castoriadis (1989), utilizado para designar las representaciones sociales que circulan en la sociedad y que están encarnadas en sus instituciones. Por eso, en la sociedad moderna los medios de comunicación se vuelven el vehículo, los reproductores y los productores de las representaciones sociales que crean creencias y imágenes colectivas. Por tanto el imaginario social que circula y se construye a través de los medios de comunicación se convierte en el espacio de negociación de las identidades colectivas y de los modos de verse y ver al otro. Esta perspectiva permite entender las cuestiones de cultura desde la reflexión sobre la identidad a la reflexión sobre las representación.

Subraya Català (2008: 320) que: “*el imaginario social, es correspondiente a la visualidad relativa a la sociedad en la que estamos inmersos. Existen diferentes grados que pueden ir desde el entorno social más inmediato, por ejemplo una ciudad o un país, a estructuras sociales más complejas, como por ejemplo una clase social. Aunque los medios de comunicación contemporáneos tienden a homogenizar las visualidades personales, sociales y de clase, la verdad es que aún se producen diferencias profundas entre las mismas, debidas a cuestiones psicológicas e ideológicas.*”.

En el periodismo televisivo informativo la forma de la entrevista filmada es directiva; en el caso concreto de la tradición de la entrevista a políticos, se usa para obtener declaraciones:

“[...] la tradición política busca autoridades que puedan hablar desde una posición de saber. La aproximación verité utiliza la entrevista para revelar o exponer, la política para persuadir. En la aproximación del cine verité, el sujeto de la película emerge de la confrontación entre el realizador y el entrevistado, en la que la presencia del realizador es una provocación dinámica. Busca testigos que hablen desde una posición de vulnerabilidad” (Grindon, 2007: 5)³³.

Mientras que el cine directo habría puesto su énfasis en la observación por lo contrario, gracias a la posibilidad de grabar el sonido en sincronía, en el *Cine Verité* la atención se enfoca sobre la relación con los sujetos y la posibilidad de captar “la verdad” pasa por la capacidad de captar directamente la voz en la espontaneidad del diálogo (Piault, 2001: 180). Es más, Eric Barnouw subraya que:

“[...] para el año 1970 la entrevista se habría convertido en una importante herramienta y habría cambiado la relación entre el sonido y la imagen en la práctica documental. Los realizadores franceses conscientemente resaltan la mecánica de la entrevista y caracterizan el poder transformador del encuentro entre el entrevistador y el entrevistado” (Barnouw, 1993: 254)³⁴.

De hecho el ejemplo más significativo de uso de la entrevista filmada de esta perspectiva remonta a los años 1960: la película *Cronique d'un Été* de Jean Rouch y Edgar Morin. En ella las entrevistas aunque puedan empezar en forma directiva, más que buscar declaraciones se plantean provocar una respuesta en su espontaneidad, que pueda llevar a un diálogo. Los entrevistados expresan sus dudas, contradicciones y buscan mantener una conversación con los entrevistadores. Además, los autores insertan sus propias reflexiones y los comentarios de los entrevistados acerca de sus propias palabras anteriormente grabadas. En el *Cine Verité* se evidenciaría, por tanto, una forma más dialógica de entrevista filmada que abriría el paso, donde fuera posible, a una conversación.

Las dos tendencias “la forma interrogatorio” y la “forma conversación” no serían convergentes aunque han ido evolucionando influenciándose la una a la otra. Sin embargo, pueden ser útiles para indicar dos extremos de formas de realización de la entrevista que se han difundido en el imaginario social y que también influyen en la modalidades de producción.

³³ Trad. de “In the cinema verité approach the subject of the film arises from the confrontation between filmmaker and interviewee in which the presence of the filmmaker is a dynamic provocation. It looks for witnesses who speak from a position of vulnerability.”

³⁴ “[...] by 1970 the interview had become a significant tool and had shifted the relationship between sound and image in documentary practice. The French filmmakers self-consciously highlight the mechanics of the interview and feature the transforming power of the encounter between interviewer and interviewee.”

Por su parte, Bill Nichols (2001: 87) propone cuatro categorías de entrevistas en el cine documental que aquí nos puede ser útiles para la análisis de la forma entrevista en los productos audiovisuales realizados para la investigación social.

Estas categorías están desarrolladas en función de los distintos modelos de colaboración entre entrevistador y entrevistado así como representados en el producto final y son: (1) la entrevista “clásica”, en la cual el entrevistado ejerce su autoridad orientando fuertemente las respuestas; (2) la “conversación”, que parece seguir un curso no predeterminado y abordar una serie de temas que no están claramente definidos; (3) la “entrevista disfrazada”, en la que el entrevistado no se dirige al entrevistador sino a otra persona; (4) el “pseudo-diálogo”, cuando hay un sujeto entrevistador reconocible como tal, que orienta de forma abierta el diálogo.

Teniendo en cuenta estas consideraciones a continuación se profundiza el uso de la entrevista filmada en diferentes tipos de productos audiovisuales que pueden ser realizados en el seno de una investigación social.

2.3 La entrevista filmada en algunas producciones audiovisuales ejemplares en el ámbito de la investigación social

A partir de la revisión de la literatura en las distintas disciplinas de estudio audiovisual (comunicación, sociología y antropología) de la que se dará cuenta a continuación, se podrían delimitar tres macro-tipos de productos de no ficción en los cuales se ha centrado el debate teórico-metodológico para la investigación social. Sobre la definición y las características de estos tres tipos de productos se profundizará en los apartados siguientes, pero aquí se adelanta su relevancia para la reflexión académica:

(1) El Documental Científico y Divulgativo: donde el debate se ha centrado en torno a cómo transmitir el conocimiento científico a un público amplio, según modalidades productivas propias de la industria del audiovisual.

(2) El Ensayo Sociológico Audiovisual: cuyo debate se ha centrado en la elaboración de criterios de realización audiovisual que puedan responder, a su vez, a los criterios sociológicos de la investigación. El objetivo es la realización de un producto para la devolución final de los resultados de la investigación, en equilibrio entre la difusión al gran público y a un público académico o especializado.

(3) El Cine etnográfico: en esta perspectiva el debate se ha centrado en los criterios de uso de herramientas audiovisuales en el proceso de investigación antropológica, básicamente desarrollado a través del método etnográfico, y en cómo este proceso pueda ser representado. El debate se ha centrado también en las características de las películas producidas, que pueden variar entre las dirigidas al gran público y las realizadas sin tener en cuenta la audiencia potencial, sino sólo con finalidades de investigación.

A continuación se trazan los aspectos fundamentales de las tres modalidades de creación y de exposición de estas producciones audiovisuales en relación al uso de la entrevista filmada.

2.3.1 La entrevista filmada en el documental divulgativo / científico

En la cultura visual a la que estamos sometidos, cada vez más las herramientas audiovisuales son utilizadas para difundir el conocimiento. En la mayoría de estos casos la realización audiovisual es generalmente un trabajo posterior a la investigación y está pensado en términos de lo que podríamos definir un producto audiovisual de divulgación científica. El producto audiovisual de divulgación podría definirse como aquel que:

“utiliza al conocimiento científico como materia prima y a partir de éste, se recrea, es decir, se vuelve a crear la información para facilitar la transmisión de un mensaje derivado de la ciencia hacia un público no especializado” (Beyer Ruiz y Hernández García, 2009: 2).

Se debe reconocer que la divulgación de la ciencia es en sí misma una disciplina que ha sido y sigue siendo objeto de estudios en el seno de la comunicación audiovisual (Cfr. Bienvenido León, coord. 2000; Lewenstein, 2003). El producto de divulgación científica es fruto de un trabajo difícil de equilibrar distintas exigencias: la de comunicar un conocimiento que respete la terminología científica y la de poder ser entendido por un público de no especialistas.

En el ámbito de la divulgación científica de carácter sociológico, ya Bourdieu (1993) subrayaba que el esfuerzo del investigador sería el de transmitir los conocimientos para que fueran entendidos por cualquiera, pero sin por eso transmitir y reproducir el “sentido común” que, por el contrario, tendría que ser desvelado.

El problema es que, necesariamente, pensar en un producto de divulgación científica significa pensar en el público al que va dirigido. En el estudio de Miriam Salcedo (in: León coord. 2010: 34-35) la autora detecta siete grupos a los que puede estar dirigido el producto y que se transcriben a continuación:

- (a) *Científicos especialistas.*
- (b) *Científicos de otras áreas.*
- (c) *Mediadores: comunicadores (comunicadores científicos o especializados y otros miembros de la industria mediática), educadores (universidades y escuelas), creadores de opinión, instituciones científicas, educativas (museos y otros centros divulgativos) y gubernamentales.*
- (d) *Los que toman decisiones: aquellos que trazan políticas en el Gobierno e instituciones científicas y educativas.*
- (e) *Público atento: población interesada en la ciencia y, razonablemente, bien informada.*
- (f) *Público interesado: personas interesadas en la ciencia, pero no necesariamente bien informadas.*
- (g) *Público indocto: sin formación ni interés.*

Claro está que, en la realización de un producto audiovisual, pensar en términos de público no significa saber de antemano cuál será su reacción, puesto que sólo con estudios

de recepción y de audiencia se puede llegar a saber si la intencionalidad de un producto audiovisual ha sido recibida de la forma esperada por el público. En cierta manera se podría decir que habrá tantas interpretaciones como espectadores.

Sin embargo, el realizador intenta concretar su producto tomando en consideración las expectativas de reacción del público según unos determinados modelos de representación. El documental divulgativo generalmente está asimilado a la modalidad de representación que Bill Nichols (1991) denomina “modelo expositivo”³⁵. Este modelo expositivo se caracteriza por estructurarse alrededor de la ilustración de una argumentación a través del uso de mecanismos retóricos que producen una narración “veridicente”. La exposición documental utiliza recursos retóricos que se basan en la figura de la metonimia. La metonimia es una convención según la cual un elemento representa un todo más amplio, que forma parte del mismo orden de la realidad. El mecanismo persuade al espectador de que cada escena es una parte de la verdad junto con el resto de las escenas que componen la base científica del documental. Este mecanismo implica un realismo funcional que busca ganar credibilidad y, para ello, el autor se presenta como un observador independiente e imparcial. Bill Nichols (1991) sostiene que el estatuto del cine documental expositivo tiene elementos en común con lo que define como “discurso de sobriedad” (*discourse of sobriety*), es decir, todo aquel sistema de no ficción como el derecho, la medicina y la política, que tienen un valor instrumental:

“El cine documental tiene cierto parentesco con esos otros sistemas de no ficción que en conjunto constituyen lo que podemos llamar los discursos de sobriedad. Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, todos estos sistemas dan por sentado que tienen poder instrumental. Pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias. Su discurso tiene aire de sobriedad porque rara vez es receptivo a personajes, acontecimientos o mundos enteros ficticios (a menos que sirvan como simulaciones pragmáticamente útiles de lo auténtico). Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su

³⁵ Otros modelos citados por Nichols (1991) serían: (a) *el modelo observacional* : que se caracteriza básicamente por el método de la observación sin intervención del autor que se queda al margen para dejar al espectador interpretar la situación observada. La cámara es lo menos intrusiva posible, para grabar los acontecimientos “tal cual aparecen”. Sin embargo, en esta categoría podrían ser incluidas dos modalidades totalmente diferentes: la del cine directo y la del cine *verité*. El cine directo es puramente *observacional*: el cámara no interviene en la acción si no es para seguir a los sujetos o los eventos en su devenir. En el cine *verité* el autor básicamente interviene dialogando con los sujetos, pero sólo para estimular la conversación, es decir para crear las condiciones para que ocurran las situaciones a filmar; (b) *el modelo participativo* (en origen llamado por Nichols *interactivo*): se caracteriza por la inserción del realizador en la vida cotidiana del otro, filmando desde dentro la experiencia compartida y construida con el otro, sobre el otro. En este tipo de documentales se evidencia la relación entre el realizador y los sujetos filmados; (c) *el modelo poético*: se relaciona con los movimientos de las vanguardias artísticas en el cine y en las otras artes basada en la expresividad de la visión de la realidad del artista a través de la experimentación en la grabación y el montaje; (d) *el modelo reflexivo*: se caracteriza por el objetivo de intentar visibilizar la mediación del aparato de filmación y la subjetividad del autor en la construcción de la representación; (e) *el modelo performativo*: es la modalidad que incluye los intentos de deconstruir las formas tradicionales de realización de documentales, ponerlas en evidencia y criticarlas.

relación con lo real directa, inmediata, transparente. A través de ellos el poder se ejerce a sí mismo. Son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad.” (Nichols 1991: 31).

Retomando las aportaciones de Bill Nichols, en el caso del modelo expositivo que define, el entrevistado respondería a un papel testimonial y es utilizado como prueba de la argumentación. En los documentales expositivos clásicos generalmente el papel del entrevistador queda oculto y la voz del entrevistado resulta un “monólogo”, mientras que suele haber un narrador omnisciente:

“La exposición puede dar cabida a elementos de entrevistas, pero éstos suelen quedar subordinados a una argumentación ofrecida por la propia película, a menudo a través de una invisible ‘voz omnisciente’ o de una voz de autoridad proveniente de la cámara que habla en nombre del texto. La sensación de toma y daca entre entrevistador y sujeto es mínima.” (Nichols 2001: 70).

De aquí se ha generalizado la denominación “bustos (o cabezas) parlantes” para indicar de forma despreciativa el uso reificador de la objetividad de los testimonios. Pero esto no depende tanto de la forma en que ha sido grabada la imagen generalmente: “*un plano medio, un personaje con aire en un lado, el periodista en el lado opuesto y fuera de campo, altura de cámara al nivel de los ojos del entrevistado, una sola persona por encuadre*” (Gil Puértolas, 2008: 113)³⁶, sino más bien de cómo está utilizado el metraje en el montaje, que en el documental expositivo es más bien una alternancia de entrevistados.

Otros autores han profundizado en distinciones análogas. Tratando el documental divulgativo científico Van Dijck (2006: 4) elabora cuatro modelos interpretativos basados en los modos narrativos y los estilos (tele)visuales posibles: el “expositivo realista”, el “explicativo metafórico”, el “reconstructivo ficcional” y el “especulativo pictórico”. Más que modelos tratados al modo de compartimentos estancos se trataría de modelos donde prevalecen unos aspectos sobre los otros.

(a) El “modelo expositivo realista” se basaría en el papel de expertos que legitiman con su propia presencia y autoridad científica la validez de la argumentación, el discurso llevado a cabo por el documental. Este tipo de modelo está particularmente basado en el uso de entrevistas.

(b) En el modelo “explicativo metafórico” prevalecería el objetivo de clarificar la práctica científica a través del uso de un narrador (una voz en *off* explicativa de un fenómeno) y se caracterizaría por el empleo de un lenguaje metafórico visual, evocativo y sintético para que el discurso sea entendido de forma rápida e inmediata.

³⁶ Trad. de: “*un plan mig, personatge amb aire a un costat, el periodista al costat contrari i fora de camp, altura de càmera al nivell dels ulls de l’entrevistat, una sola persona per enquadrament*”.

(c) El modelo “reconstructivo y estilo visual ficcional” se caracteriza por el uso de reconstrucciones (puesta en escena ficcional de los acontecimientos), lo que también ha sido llamado “docudrama”.

(d) El modelo “especulativo pictórico” se distinguiría por el intento de abordar cuestiones hipotéticas que podrían acontecer en el futuro a raíz de argumentos científicos. Según la propuesta de Van Dijck en estas tipologías de documentales divulgativos prevalece el uso de efectos pictóricos como las gráficas, los dibujos y las animaciones digitales.

En este marco, como subraya Bienvenido León (2010: 76), la producción de un documental divulgativo científico adopta una serie de herramientas narrativas para su adaptación al contexto televisivo.

En lo relativo a sus objetivos es de resaltar que el documental divulgativo todavía persigue la triple misión de “*informar, educar y entretener*”, la misma que había sido atribuida a la televisión en su origen (León, 2010: 65), donde ha ido prevaleciendo cada vez más el entretenimiento. La cuestión es que la dimensión del entretenimiento influye cada vez más en la producción de documentales divulgativos y esto se evidencia en la atención prestada a los elementos que puedan atraer la atención del espectador y que básicamente persigue una mayor dramatización.

Modelo de producción del documental divulgativo

En lo que se refiere al modelo productivo este tipo de documentales están anclados en los estándares y convenciones del lenguaje audiovisual televisivo, tanto en términos productivos como en lo que respecta a las modalidades de representación empleadas.

En ese sentido, Miquel Francés (2003: 101) remarca una diferencia entre el documental científico y el documental divulgativo: mientras que el documental científico estaría en todo momento vinculado a los criterios científicos y estaría orientado hacia un público especializado o profesionalizado, el documental divulgativo sería un documental más expositivo o reflexivo (al intentar explicar un fenómeno cualquiera que tiene una vinculación directa o indirecta con la comunidad científica). En ese sentido, el documental divulgativo estaría concebido para llegar al grande público.

Miquel Francés (2003: 105) esquematiza las modalidades de producción de documentales científicos y de divulgación de la siguiente manera:

ESQUEMA 1 y 2. Modalidades de producción de documentales científicos y divulgativos

	Científico
Tema	Experiencia muy particular de cualquier disciplina científica
Distribución	La comunidad científica: <i>video home</i> , cable, canales micro-temáticos
Tratamiento	La narración observa y describe el experimento y la dirección científica
Planificación	Según las necesidades de cada experimento
Filmación	Equipo de filmación específico ajustado a las características de cada rodaje
Duración	Variable; sin embargo, no suelen pasar de los 30'.

	Divulgación
Tema	Genéricos no experimentales, de cualquier disciplina científica
Distribución	Televisiva comercial en prime, TV temática, <i>video home</i> , DVD, VOD.
Tratamiento	Trama argumental descriptiva que explica las partes de un proceso
Planificación	Planificación detallada y elección selectiva de las situaciones
Filmación	Equipo de filmación completo
Duración	Normalmente entre los 45' y los 60'

Fuente: Miquel Francés (2003: 105)

Se tomarán en consideración los mismos aspectos en elaborar la esquematización de modelo productivo de los otros tipos de productos audiovisuales a continuación.

2.3.2 La entrevista filmada en el ensayo sociológico audiovisual

Douglas Harper (2002), que se considera uno de los padres fundadores de la sociología visual, clasifica dos áreas metodológicas:

(a) El estudio “sobre” las imágenes: interpretación y análisis de material icónico, en calidad de fuentes documentales. La perspectiva es el estudio de lo visual en la sociedad.

(b) El estudio “con” las imágenes: incluye el uso de las imágenes icónicas como instrumentos para recoger datos a través del empleo de técnicas (por ejemplo la técnica del *foto-estímulo* que se tratará a continuación) e incluye la producción subjetiva de las imágenes por el investigador o por los sujetos de la investigación (*native-making*). El foco de interés sería producir una representación de la realidad, y el uso de las herramientas audiovisuales se emplearía como método de investigación, lo que Henny (1986) denomina investigaciones *equipment-oriented* (orientadas en función del equipo).

En particular se ha difundido el empleo de la técnica de *foto-estímulo* que consiste en el uso de imágenes icónicas, producidas por el investigador o por los sujetos de la investigación, para estimular las respuestas de los entrevistados en el contexto de una entrevista (Faccioli y Losacco, 2010: 77).

El fundamento epistemológico de esta técnica residiría en que mientras el lenguaje verbal es considerado como racional, estructurado y principalmente denotativo, el lenguaje visual sería emocional, no estructurado, polisémico y connotativo (Altin y Parmeggiani, 2008: 45). Por eso, la fuerza de la imagen (se suelen emplear generalmente fotografías) en el contexto de la entrevista reside en que cada cual puede leerla a partir de su experiencia y su manera de ver. Además, el uso de la fotografía puede producir una situación distinta entre entrevistador y entrevistado, desplazándose la atención del entrevistado desde el entrevistador hacia la imagen (Faccioli y Losacco, 2010: 45).

Ahora bien, esto no implica que los datos recogidos en la entrevista con *foto-estímulo* sean mejores que los producidos en contexto de entrevista tradicional, sino, más bien, diferentes.

Sin embargo, a estas dos áreas de la sociología visual, algunos autores a partir de John Grady (1991) como Faccioli, Losacco y Pink entre otros, añaden una tercera área, la de la devolución de resultados: aquí el foco de interés se situaría en la producción de un *Ensayo Visual* como material auxiliar para la docencia, la difusión cultural o como instrumento de transmisión cultural.

La cuestión que hay de fondo es que en estos estudios visuales se torna importante no sólo el análisis y a la producción de datos, sino también la visualización y a la expresión de

éstas en el producto final. John Grady (1991) subraya la importancia de cuidar la forma de redactar y presentar la monografía escrita de una investigación visual, con el objetivo de dotar de importancia a las imágenes icónicas generalmente utilizadas sólo como material auxiliar al texto. Es decir, Grady (1991) propone reflexionar alrededor de la forma de un “ensayo visual” (*Visual Essay*), donde la redacción de la monografía tendría que reflejar la investigación a través de la lógica de su estructura y del contenido de su argumentación, así como también en la elección, el orden, la composición en la página y las medidas del material icónico.

El *Ensayo Visual*, por lo tanto, es un producto escrito en el que el contenido de las entrevistas realizadas con diferentes técnicas (entre ellas el *foto-estímulo*), son analizadas y utilizadas en la forma tradicional de elaboración escrita. En este tipo de estudios se hace importante incluir también las imágenes utilizadas para las entrevistas en el ensayo y que estas sean adecuadamente valoradas (no necesariamente así las imágenes de los entrevistados contestando a las preguntas). Los estudios visuales ha sido más recientemente reconceptualizados volviendo a dotar a las imágenes en movimiento y al sonido de importancia, trasladando el enfoque desde lo puramente visual a lo “audiovisual”.

Por ejemplo, a partir de la técnica del *foto-estímulo* se ha venido desarrollando la técnica llamada *photo-voice* o *foto-voz* (Wang y Burris 1994; Lorenz y Kolb, 2009): esta técnica emplea el material fotográfico para estimular la respuestas de los sujetos en un contexto de entrevista igual que en la técnica de *foto-estímulo*, pero a diferencia de éste, la entrevista está grabada y utilizada para construir un producto audiovisual donde básicamente el audio (las respuestas de los entrevistados) es utilizado como comentario a las imágenes proyectadas. Las imágenes mismas pueden ser producidas por los mismos sujetos entrevistados (*native-making*), por lo que el producto final podría responder al intento de representar el “modo de ver” y de “significar” de los sujetos entrevistados mismos.

También ha empezado a difundirse el uso del vídeo para elicitación de las respuestas y estimular la interacción con los sujetos, en la así denominada técnica de *video elicitation* o elicitación a través de vídeo (Harper, 2002). De hecho, en otras disciplinas y contextos, especialmente en los educativos, las imágenes en movimiento han venido siendo empleadas como una forma de comunicación que pueda promover una pedagogía activa; asimismo, se encuentra una amplia literatura del uso de la *video elicitation* en casos médicos clínicos. Sin embargo, en estos casos no parece ser práctica común la de realizar un registro audiovisual de los momentos de exhibición. Pero tampoco resultan muy comunes las investigaciones sociales que empleen la técnica de *video elicitation* para producir luego a partir de ellas otro producto audiovisual.

Pero desde la antropología visual estas técnicas de estimulación se corresponderían bastante con lo que ha venido siendo definido como *observación proyectiva*, es decir, la

práctica de compartir con los sujetos de la investigación la visión del metraje realizado (Harper 2002: 14).

Cierto es que en todos estos casos el investigador se enfrenta con la decisión de cómo devolver al público los resultados de la investigación con imágenes, sonido y vídeo, si es que han sido registrados:

“Lo que actualmente es considerado cotidianamente una investigación social visual comprende desde el estudio de datos visuales existentes en una variedad de fuentes hasta la producción de datos visuales (muy frecuentemente fotografías o registros de película/vídeo) por parte del equipo de investigación o por el campo (‘producción generada por los encuestados’), y por el uso de materiales visuales en situaciones de entrevista para elicitación de respuestas parcialmente no anticipadas (información factual y comentarios proyectivos). Los resultados de estos métodos y técnicas pueden ser presentados en una variedad de maneras: desde artículos convencionales, con o sin materiales visuales, hasta películas o productos multimedia auto-contenidos” (Pauwels, 2012: 1)³⁷.

La decisión de optar o no por la realización del producto audiovisual puede ser previa o posterior a la investigación y ser replanteada durante el proceso o una vez haya sido recogido todo el material.

Luc Pauwels (2012), en la línea de John Grady, propone trasladar el concepto de *Visual Essay* a las producciones audiovisuales para la devolución de los resultados de la investigación visual, frente a la difusión de las nuevas tecnologías para la difusión del conocimiento académico. En ese sentido, propone utilizar el término de “*Ensayo audiovisual*” (*Audiovisual Essay*) para indicar todos aquellos productos (vídeo, páginas web, productos multimedia) que combinan el uso del texto escrito con material fotográfico, audio y vídeo. Los criterios de la realización de los ensayos audiovisuales en este sentido tendrían que estar sometidos, del mismo modo que una monografía escrita, a las hipótesis, objetivos y metodologías de la investigación y cada aspecto (texto, imágenes, audio) debería tener un lugar específico dentro de la investigación, es decir a su pertinencia en el conjunto. El *Audiovisual Essay*, en coherencia con la formulación de Grady de *Visual Essay*, tendría que ser un documento “no dramatizado” y destinado a circular entre los miembros de una comunidad, evitando la intrusión de la subjetividad del autor para asegurar su validez (Grady 1991: 27).

El concepto de dramatización audiovisual es bastante complejo y ambiguo. El término “drama”, de origen griego, hunde sus raíces etimológicas en el verbo “drao”, que significa

³⁷ Trad. de: “*What is today routinely considered visual social research ranges from the study of existing visual data of a variety of sources to the production of visual data (most often photographs and film/video records) by the research team or by the field (‘respondent generated production’), and to using visual materials in interview situations to trigger partly unanticipated responses (factual information and projective comments). The results of these methods and techniques can be presented in a variety of ways: conventional articles, with or without visual materials, up to fairly self-contained films or multimedia products*”.

“hacer” en el contexto de la representación teatral, tanto de tragedias como de comedias, donde hay unos actores que se caracterizan como personajes y que dialogan entre sí, en un contexto (el escenario) y con respecto a un argumento. En el ámbito cinematográfico el concepto se ha trasladado para referirse a la ficción cinematográfica según el modelo narrativo que se ha popularizado en la industria audiovisual (MRI), es decir, donde hay una puesta en escena con actores que interpretan personajes y una historia, con un inicio, un conflicto, el clímax, la resolución y el fin (Lavandier, 2003):

“Personaje – objetivo – obstáculos constituyen el fundamento de la dramaturgia, y da cabida tanto a sus mecanismos fundamentales como a los estructurales: caracterización, construcción, unidad, preparación. Nace de la esencia del drama, y del conflicto que ella misma genera. Permite infinitas opciones en cuanto al personaje, a su objetivo y a sus obstáculos; esta forma simple y única puede engendrar multitud de historias” (Lavandier, 2003: 23).

La distinción entre “ficción” y “no ficción” en este sentido se refiere también a la distinción entre formas narrativas dramatizadas y no dramatizadas. Sin embargo esta distinción es fruto de la institucionalización de modelos convencionales de representación. En un sentido más amplio, cualquier representación es una narración y, en este sentido, cualquier representación está en cierta medida dramatizada a partir del momento en que tiene una forma convencional (un inicio, un desarrollo y un fin) y que los sujetos representan unos papeles (en el caso del documental científico, por ejemplo, los testigos encarnan el papel de expertos). De todos modos, en el ámbito del presente trabajo se emplea el concepto de dramatización para referirse al grado de caracterización de los “testigos” como personajes y a la construcción de la representación según unos patrones narrativos que siguen el MRI.

Un documental en la tradición de uso en las ciencias sociales como producto divulgativo o en la tradición de la realización de un *Audiovisual Essay*, persigue el intento de llevar a cabo una devolución neutra y objetiva del contexto de la investigación, con el objetivo de que resalte la científicidad del contenido propuesto (Mason, 2005). En este sentido, Francesco Mattioli (2007) distingue el *Audiovisual Essay* del *Ensayo Sociológico Audiovisual*, este último destinado más bien al gran público, lo que supone que requiere de una atención mayor a la estética y, por lo general, de realizar más concesiones a la dramatización.

Sin embargo, todos los teóricos antes mencionados (Pauwels, Grady, Mattioli y Mason), ya sean partidarios de una mayor o menor dramatización, están de acuerdo en que las formas de producción y presentación de las imágenes no son suficientes para garantizar el realismo y la objetividad. La misma selección de las imágenes es una elección, así que lo que parece más interesante es la cuestión de la validez interna/externa³⁸ de las tomas: es

³⁸ La “validez interna” sería una evaluación de en qué medida el diseño de la investigación permite explicar la cuestión analizada, centrándose en qué grado de confianza podemos tener para plantear una interpretación concreta de sus resultados. Por su parte, la “validez externa” sería una evaluación del grado

decir, para que las imágenes tengan una validez externa, los grados de interpretación internos tienen que ser reducidos al mínimo.

Aunque, según Sarah Pink (2001), la cuestión no es tanto registrar una imagen sin interferencia ninguna para mostrarla como si fuera objetiva, como reconocer la reflexividad del investigador y explicitar el contexto de producción.

Esto implica que los criterios de realización, selección y uso de metraje y su uso tienen que ser explícitos o al menos explicitables, y el investigador debe dar cuenta de los mismos, operativizando sistemáticamente cada elección.

Por eso hay un acuerdo sustancial de que el producto final de una investigación no puede ser sólo devuelto a través de imágenes o con un producto audiovisual, porque los criterios y convenciones de comunicación académica son el fruto de una larga tradición de discusiones escritas.

Por eso la elaboración del informe o *report*, la monografía escrita o artículo, todavía hoy resultan la forma principal de devolución y la forma principal para su comunicación pública. (Pink 2007: 147-167).

Retomando el esquema propuesto por Miquel Francés (2003: 105) con respecto a las modalidades de producción de Documentales Científicos y Divulgativos y, tomando en consideración lo anteriormente dicho, se proponen los siguientes esquemas de las modalidades de producción del *Ensayo Audiovisual* y del *Ensayo Sociológico Audiovisual*.

de generalización que podemos atribuir a los resultados obtenidos en la investigación —es decir, el grado en que podemos extrapolar la explicación y generalizarla a otros contextos—. (Corbetta, 2007).

ESQUEMA 3 y 4. Modalidades de producción de *Ensayo Audiovisual* y del *Ensayo sociológico Audiovisual*

	Ensayo audiovisual (<i>Audiovisual essay</i>)
Tema	Resultados de la investigación audiovisual
Distribución	La comunidad científica: <i>video home</i> , anexo a la publicación, <i>web</i> , conferencias, bibliotecas etc.
Tratamiento	Tratamiento según los mismos criterios expositivos de la monografía escrita
Planificación	Elaboración posterior de los datos audiovisuales según el material recogido y la análisis de los resultados
Filmación	Equipo de investigación
Duración	Variable

	Ensayo sociológico audiovisual (<i>Audiovisual sociological essay</i>)
Tema	Resultados de la investigación audiovisual
Distribución	Público amplio: anexo a la publicación, internet, festivales etc..
Tratamiento	Tratamiento más dramatizado
Planificación	Variable: en paralelo con el desarrollo de la investigación o posterior a la elaboración de los resultados con posibilidad de organizar la producción de ulterior material.
Filmación	Equipo de investigación y Equipo de profesionales
Duración	Normalmente entre los 30' y los 60'

2.3.3 La entrevista filmada en el cine etnográfico³⁹

La historia y el debate sobre el cine etnográfico y sus posibles definiciones tienen una larga tradición en la que no nos es posible profundizar de forma exhaustiva en el presente trabajo (véase Ardevòl, 1992; Crawford y Turton 1992; Grau, 2002; MacDougall, 1998; Rollwager, 1988; Ruby, 2000). Sin embargo, con respecto al uso de la entrevista filmada en la producción audiovisual de este tipo sería necesario trazar algunas cuestiones teórico-metodológicas bastante relevantes.

El término “cine etnográfico” se compone de otros dos términos: la filmación como técnica y la etnografía como método. La etnografía es un método desarrollado en seno de la antropología para recoger datos de tal modo que permitirían describir aspectos y prácticas de grupos o individuos en el contexto de su vida cotidiana (Ardevòl, 1998: 4). Sin embargo la preocupación por describir al “otro” u “otras culturas” ha marcado también la tradición del cine de no ficción así llamado documental; esta convergencia de intereses y de objetos de estudio representado ha llevado a que la distinción entre un tipo de producto y otro fuera objeto de debate.

El debate en los años 1970 se centró en el intento de distinguir el film etnográfico del cine documental (Banks, 1992). Según la perspectiva de Karl Heider (2006 [1976]), a diferencia del cine documental, las películas etnográficas tendrían que estar guiadas por principios metodológicos etnográficos, más que por intenciones cinematográficas. La representación fílmica tendría que dar cuenta de las culturas en términos holísticos, es decir, en su totalidad; y, para asegurar su validez científica, se tendría que filmar la acción en todo su desarrollo, sin cortes; asimismo, en el montaje las escenas no tendrían que ser fragmentas ni manipuladas y el sonido tendría que ser rigurosamente mantenido en sincronía (Heider, 2006 [1976]). Desde esta perspectiva el metraje estaría dirigido a un público académico o sectorial. La realización del producto tendría que ser posterior al estudio, para que la cámara no interfiriera en el proceso del trabajo de campo, y tendría

³⁹ El metraje realizado en el marco de una investigación etnográfica puede dar lugar a diferentes tipos de documentos. Por ejemplo, Crawford (1992: 74) propone una distinción de categorías del metraje etnográfico, a saber: película de investigación (para audiencias académicas); documentales etnográficos; documentales televisivos; películas educativas e informativas; otras películas de no ficción; y películas de ficción. A su vez, Sarah Pink (2007: 179), plantea que hay varias opciones para el uso del vídeo en la representación etnográfica, por ejemplo: el documental etnográfico; la muestra de clips en presentaciones de conferencias; las instalaciones de vídeo en exposiciones o representaciones electrónicas; la combinación de imágenes fijas o en movimiento, narraciones orales y texto en documentales editados; o la impresión de instantáneas de vídeo y transcripciones junto con pasajes descriptivos en libros o revistas. Sin embargo, en el marco de este apartado, nos centraremos específicamente en las tendencias de producción de películas, es decir, en los modelos de representación que surgen a raíz de lo que Jordi Grau (2002: 106) define como “producciones ejemplares”, esos filmes que se han vuelto modelos de referencia en la antropología visual. A partir de aquí, describiremos en este apartado sus modelos de representación puesto que es en ese ámbito donde se han producido las principales reflexiones sobre la entrevista filmada.

que responder a los criterios exigidos por una monografía escrita. En este sentido, el objetivo sería presentar una representación objetiva y realista del fenómeno estudiado.

Sin embargo desde los años 1980 el debate se ha venido planteando en los términos de una crítica a la visión de carácter realista sobre las imágenes. Rollwager (1988) sostiene que el cine antropológico tendría que ser básicamente informado por la teoría antropológica y estructurado por los intereses antropológicos, es decir, la atención tendría que ponerse sobre el marco teórico del antropólogo y cómo informa la realización.

Por su parte, Jay Ruby (1998) propone cambiar el punto de vista de la reflexión sobre el producto a una reflexión sobre el proceso, hacia una metodología de uso de las herramientas audiovisuales más reflexiva sobre la propia mirada del antropólogo. En esta perspectiva la dicotomía entre criterios cinematográficos y criterios científicos no tendría razón de ser porque el foco se pondría más bien sobre las modalidades en que se ha realizado el producto dentro del marco de la investigación antropológica. El antropólogo tendría que utilizar la cámara como herramienta de exploración y desarrollo. Y ésta tendría que ser incluida desde el principio en la investigación.

En este sentido, el cine etnográfico podría más bien ser considerado, aunque las definiciones siempre sean reduccionistas, un subgénero del amplio género del documental. Y, fundamentalmente, el de aquellos documentales que formen parte de una investigación etnográfica. Por lo tanto, lo que podría caracterizar el cine etnográfico no sería tanto el contenido ni la forma de expresarlo, sino más bien la manera de aproximarse y trabajar con la cámara y las formas en que luego se trabajará el metraje en función de elecciones orientadas por los criterios antropológicos de la investigación (Ardèvol, 1997: 133).

Sin embargo, más allá de las definiciones se hace relevante una atención a los modelos productivos, es decir: entender el producto a partir del contexto en que ha sido realizado, la forma en que se ha utilizado la cámara y para qué por parte del productor. David MacDougall (1998) fue uno de los mayores exponentes del uso de la cámara como herramienta de investigación durante el trabajo de campo. El modelo desarrollado por MacDougall, denominado “modelo de negociación”, se pone en el centro de la investigación el uso de la cámara y su interacción con los sujetos. El eje se desplaza desde el estudio sobre las culturas “en su totalidad” al estudio de las culturas “en su parcialidad”, es decir, el enfoque se centra en la relación contextual con el investigado, a través de la cual se hacen patentes algunos aspectos específicos de los modos de ser, de vivir, de pensar y de ver de los sujetos en su propio entorno. El resultado filmado, por tanto, sería el fruto de la relación entre el investigador y los sujetos, constituyendo la representación de este encuentro y de su desarrollo.

Estas perspectivas teóricas, entre otras, han tenido gran influencia en la realización audiovisual etnográfica y han influenciado la filmación en la práctica. Desde la literatura se podrían plantear “tres estrategias principales de filmación”⁴⁰ en función de la actitud del realizador y el uso de la cámara, guardando relación con la mayor o menor distancia con el sujeto tanto en términos espaciales como en términos de la interacción: el *modelo observacional*, el *modelo participativo* y el *modelo reflexivo* de los que hablaremos a continuación (Ardèvol, 1997: 139; Grau, 2003: 127). Se puede encontrar correspondencia entre las estrategias de filmación y el modelo de representación final del producto, aunque las dos no tengan una relación necesaria puesto que, a través del montaje, el metraje puede ser utilizado con finalidades distintas y produciendo resultados distintos.

Con respecto al presente trabajo, se ha optado por explicitar “cuatro modelos de representación principales”, a fin de enfocarse sobre el uso de la entrevista filmada. Aunque estas clasificaciones varían en número y formas de categorización, según los distintos criterios considerados, en todos los casos hay una vinculación con la clasificación propuesta por Bill Nichols (de la que hemos hablado anteriormente). Ésta se ha vuelto la principal manera de categorizar diferentes tipos de documentales. En suma, aquí se distinguirán cuatro modelos de representación (cuyos matices no son rígidos, sino que denotan unas ciertas tendencias en el uso de la cámara en el trabajo de campo y de cómo tendría que resultar el producto final): el *modelo observacional*, el *modelo interactivo/participativo*, el *modelo reflexivo* y el *modelo performativo*.

(1) *Observacional*: en lo que se refiere al uso de la cámara en el trabajo de campo este modelo se sustancia en el intento de no intervenir en la acción filmada; es decir, el investigador intenta ser lo menos intrusivo posible para poder grabar la acción como si fuera invisible, es decir a debida distancia y sin intervención.

Desde el punto de vista de la representación del producto final se hace referencia al *modelo observacional* para indicar aquellos productos que resultan de un montaje en el que las acciones filmadas no son cortadas y están presentadas de forma secuencial según una lógica espacio-temporal lineal, donde se respeta la sincronía del sonido con la imágenes. Y en la que tampoco se insertan elementos externos a la filmación de campo (como, por ejemplo, música), aparte de la posibilidad de comentarios puntuales explicativos. En este tipo de representación la presencia del investigador se oculta y es minimizada para que sea el espectador el que contemple e interprete en sus propios términos lo visionado. Por esa misma razón la presencia de la cámara tiene que resultar como un ojo neutral sobre el evento filmado (MacDougall 1975: 110). Por otro lado, en su vertiente *expositiva* las

⁴⁰ Se hace referencia a lo que Peter I. Crawford define como: el “modo perspicuo” (o mosca en la pared), donde el realizador se mantiene al margen para grabar como si fuera invisible; el “modo experiencial”, donde el realizador comparte con los sujetos las experiencias que ocurren (mosca en la sopa) y el “modo evocativo”, cuando el realizador reflexiona sobre lo que está ocurriendo (Ardèvol, 1997: 139; Grau, 2003: 127).

imágenes son funcionales a la argumentación y la narración generalmente es llevada a cabo por un narrador, *voice over*. Sin embargo ambas, según esta clasificación, comparten el intento de mostrar de forma neutral los acontecimientos.

Con respecto al uso de la entrevista filmada en el *modelo observacional*, algunos autores subrayan la primacía de la imagen sobre la palabra (Moore, 1995: 313). Puesto que el intento es el de filmar los acontecimientos sin entrometerse en su desarrollo podría decirse que el uso de la entrevista y su filmación en general no resultaría oportuna. Más bien, lo que aparecerían serían: “*las voces de los que son observados con la cámara, que conversan con otras personas, pero nunca con el realizador*” (Moore, 1995: 314).

Por el contrario, en el modelo más expositivo se plantearía una primacía de la palabra del narrador frente a las imágenes y el uso de las entrevistas se podría asimilar al del documental divulgativo del que hemos hablado antes.

Sin embargo, el concepto de observación en antropología es mucho más complejo, con más matices que esta versión, y no sólo remitiría, necesariamente, a “lo que se ve” como sujetos externos. También incluiría, en términos más amplios, lo que se puede observar “participando en lo que ocurre”. Aunque los modelos siguientes aquí esquematizados también plantearían que el investigador puede “observar” la realidad estudiada, puede resultar útil presentarlos de esta forma con el objeto de resaltar los distintos estilos de filmación.

(2) *Interactivo y participativo*: aquí el estilo de filmación permite el uso de la cámara de forma más interactiva; el investigador con la cámara interpela, comenta, estimula y provoca las reacciones de los sujetos. La cámara es más próxima a los sujetos. En esta perspectiva se han desarrollado técnicas de inclusión de los sujetos en la realización que, en la práctica, irían desde una mayor interacción verbal y la participación activa en las acciones y eventos que se quiere grabar, hasta el proceso de compartir con los sujetos las decisiones sobre el qué, el cómo, el cuándo filmar y/o dejar a ellos mismo el uso de la cámara o *native-making* (Ardevòl 1994: 17).

Desde el punto de vista de la representación de los sujetos, se podría entender el modelo participativo de dos maneras: la primera se vincularía con lo que desde el cine documental se define como *cine verité*⁴¹, donde el realizador no sería invisible, sino que más bien actuaría como el estímulo en la creación de situaciones, aunque su presencia pueda ser, en distintos grados, más o menos marginal con respecto a la de los sujetos y más o menos evidente frente la filmación del sujeto en su entorno. Por ejemplo, la película *Cronique d'un été* (1960) de Jean Rouch y Edgar Morin se basa en las “entrevistas”,

⁴¹ Sin embargo si consideramos la actitud epistemológica de los realizadores se podría decir que el Cine Verité y el Cine Directo podrían ser considerados en la categoría de Observacional, puesto que comparten la voluntad de captar la realidad en su espontaneidad. Se podría decir que en el Cine Directo la cámara se aproxima más a los sujetos mientras que en el Cine Verité el realizador llega a interactuar con los sujetos.

en un diálogo entre entrevistador y entrevistado para filmar las respuestas en su espontaneidad, lo cual puede también ser considerado una manera de observar lo que resulta de la interacción con los sujetos. En la película de David MacDougall *The age of reason* (2004), la quinta película de una serie sobre una escuela en la India, el autor se centra en la vida cotidiana de un niño durante un año de escuela. El autor interactúa constantemente con el “protagonista”, mientras que también se observa el niño en su progresivo crecimiento en relación a su entorno.

Pero, por otro lado, la segunda vertiente de modelo participativo en la que los sujetos del investigador serían los realizadores, la presencia del investigador quedaría relegada a la de “productor” y “orientador” del proceso de realización. Sin embargo, aquí se podría decir que aunque la perspectiva de realización es participativa la perspectiva de la investigación es más bien reflexiva. Es decir, se busca interpretar a posteriori la forma en que los sujetos se apropian de las herramientas audiovisuales y las representaciones producidas (Chiozzi 2000: 108).

Con respecto al uso de la entrevistas en estas modalidades, se podría hablar del intento por representar la palabra del otro reivindicando su posición social y la legitimidad de su autodeterminación. Hablando también del uso de la entrevista, Bill Nichols (2001) resalta que en el modelo participativo y interactivo (no necesariamente en el *native making*) hay principalmente el empleo de la forma “conversación” (la forma que parece seguir un curso no predeterminado y abordar una serie de temas que no están claramente definidos), de la “entrevista disfrazada” (en la que el entrevistado no se dirige al entrevistador sino a otra persona) y del “pseudo-diálogo” (cuando hay un sujeto entrevistador reconocible como tal, que orienta de forma abierta el diálogo). Por lo que respecta al modelo de representación general:

“En la mayoría de los documentales interactivos, se puede ver y oír al realizador o entrevistador, pero las palabras y los gestos de los entrevistados tienen prioridad con respecto a los de éste.

Cuando las entrevistas contribuyen a una modalidad interactiva de representación, suelen hacer las veces de prueba de una argumentación presentada como el producto de la interacción de realizador y sujeto.” (Nichols 2001: 84).

(3) *Reflexivo*: en este modelo durante la filmación se promueve la incursión de la subjetividad del investigador (es decir, sus comentarios, sus opiniones y sus actitudes pueden quedar grabadas). En esta perspectiva el investigador formaría parte de la acción que está filmando de manera activa. En lo que se refiere al modelo de representación, podríamos incluir en el modelo reflexivo tanto los productos que querrían representar una auto-etnografía del proceso de investigación como aquellos donde el investigador quiere explicitar el contexto de producción (hipótesis, objetivos, método y metodología) de la película (Ardèvol, 1994: 79).

En el *modelo reflexivo* el enfoque se orienta hacia la experiencia subjetiva del realizador, para dar cuenta de su proceso de construcción de la realidad representada. En este caso el uso de las entrevistas quedaría enmarcado en la visibilización del contexto de producción de las respuestas del entrevistado.

Con respecto al uso de la entrevista filmada en el modelo reflexivo no se encuentran referencias en la literatura considerada. Sin embargo, podría ser pertinente el artículo de Silvia Paggi (1994), donde la autora menciona el uso de la entrevista filmada como “comentario” de las imágenes, cuya definición reelabora a partir de las aportaciones de Claudine de France (1985):

“asegura una doble función de relación, porque se articula siempre y al mismo tiempo sobre dos ejes: -una primera relación manifiesta y conciente, de aplicación sobre la acción referida por el filme; -una segunda relación, subyacente hasta cierto punto conciente, de cooperación ente el espectador en la que éste juega, sin siquiera saberlo, el rol de contra comentarista potencial, es decir de un inquisidor ya supuesto por el realizador.” (De France in Paggi, 1994: pag 167).

En el caso del modelo reflexivo la inserción de la subjetividad del autor puede ser practicada a través del uso de un comentario externo o interno a lo profílmico (por ejemplo, una *voz en off* o, en el caso de que el autor se filme a sí mismo hablando, con una *voz fuera de campo o in campo*).

En este sentido el uso de la entrevista como comentario puede ser entendido en calidad de “reflejo de la acción”, del “discurso” de la representación (De France, 1985: 166). La voz del entrevistado, cuando es el protagonista de la escena grabada, también puede ser usada como un auto-comentario, aunque no siempre vale lo contrario. Es decir, no siempre la voz del protagonista como auto-comentario es el fruto de un contexto de entrevista.

Habría que tener en cuenta, nuevamente, que el estilo de filmación y el modelo de representación no siempre tienen una correspondencia necesaria. Por ejemplo, el metraje realizado con una estrategia de filmación observacional puede ser luego editado y montado manipulando las imágenes y el sonido o añadiendo comentarios según el modelo reflexivo.

Ahora bien, cabría resaltar aquí que a finales de los años 1980 el debate acerca de la realización de la etnografía filmada estuvo atravesado también por las críticas a los fundamentos mismos de la investigación etnográfica-antropológica en el seno de la misma disciplina. Argumento en el que han tenido particular énfasis las aportaciones teóricas y los productos audiovisuales propuestos por Minh-ha T. Trinh (1991, 1992). Se produce en Trinh un desplazamiento desde la tensión entre la búsqueda de la objetividad y la neutralidad de la observación a la inserción de la subjetividad del investigador, que no puede obviarse, tomando en consideración que el uso de los medios audiovisuales

necesariamente producen discursos reproductores de las relaciones de poder dominantes (Grau 2002: 207). De hecho, las obras de Trinh podrían ser incluidas en la modalidad del cine documental que Bill Nichols (2001) define como “modelo performativo”.

(4) *Modelo performativo*: sería aquel en el que el intento del realizador sería desvelar los mecanismos de producción de las representaciones y de los discursos dominantes. Este modelo remite al cine evocativo y a la tendencia deconstruccionista, al proponer una ruptura con los modos de representación que pretenden ofrecer un conocimiento objetivo y una comprensión de otras realidades culturales.

“Mientras la tendencia evocativa utiliza el montaje de las imágenes para expresar la visión del artista, la corriente deconstructivista subvierte los estilos narrativos. El cine evocativo no da claves de interpretación que se sitúen fuera de las imágenes y su organización, el cine deconstruccionista borra los géneros cinematográficos, la diferencia entre el cine documental y el cine de ficción.” (Ardevòl 1994: 79).

Así, también el modelo performativo en el documental pondría en crisis tanto el intento como la forma de representar al “otro” que se suelen emplear en la etnografía filmada. En lo relativo al uso de la entrevista filmada en el *modelo performativo* cabría resaltar la aportación de Minh-ha T. Trinh (1992), que critica la política de la representación según la cual se usan las entrevistas en el cine documental como evidencia “objetivamente neutral” de la realidad. Para conseguir este efecto se presenta al realizador-entrevistador como un observador y no como un creador, se utilizan los testimonios como los trámites de acceso directo y no mediado a la realidad contada y se dramatizan las escenas según convenciones que tienen que convencer a los espectadores de que deben confiar en la verdad de lo que ven:

“Dado el estado de la tecnología, el uso de sonido sincrónico (sync sound) se ha convertido en obligatorio en los filmes fácticos. También lo es la traducción y subtítulo de las palabras de los informantes. Hay una cierta veneración por el sonido real en un film (un sonido electrónico que a menudo se lo llama sonido de ‘vida real’) y por el testimonio oral de las personas filmadas. Hay también una tendencia a aprehender el lenguaje exclusivamente como significado” (Trinh, 1991: 20).

Como crítica a este modelo, sin embargo, Minh-ha T. Trinh propondría subvertir este modelo de representación de la entrevista a través de:

- *Explicitar su propia política y evidencia una conciencia política.*
- *Interrogar las realidades que representa.*
- *Invocar la historia del narrador en la historia que está siendo contada.*
- *Responsabilizar a la audiencia de la interpretación.*
- *Resistirse a la tentación de convertirse en un objeto de consumo.*
- *Resistirse a toda dicotomía (hombre/mujer u otras).*

- *Resaltar la diferencia, no el conflicto.*
- *Emplear voces múltiples, enfatizando el lenguaje como silencio, el color de la voz, el tono, la inflexión, las pausas, los silencios, las repeticiones.*
- *Presentar el silencio como una forma de resistencia” (Trinh 1991:188)⁴².*

O, como resume Denzin:

“Trinh plantea una lectura reflexiva de estas características del cine documental, citando sus propios textos como ejemplos de documentales dialógicos sensibles al flujo del hecho y la ficción, a los significados como construcciones políticas (véase Trinh, 1991). Esos textos comprenden reflexivamente que la realidad no es nunca neutral ni objetiva, que siempre es socialmente construida. La realización y la entrevista del documental, por tanto, se convierten en métodos de ‘enmarcar’ [framing] la realidad” (Denzin 2002: 843-845)⁴³.

Sin embargo, existen otras clasificaciones y teorizaciones sobre la etnografía filmada que más que a sus modelos de filmación y representación prestarían atención a los modelos de producción que ahí se han planteado. Para la reflexión alrededor del proceso de realización que se llevará a cabo en el siguiente apartado podríamos contar, por ejemplo, con la muy sugerente clasificación propuesta por Claudine de France (1982), que identifica dos tipos de etnografías filmadas: el *documental expositivo* (donde la investigación es anterior a la producción fílmica y la filmación está orientada a realizar metraje útil para la exposición) y el *documental explorativo* (donde la cámara participa del proceso de investigación y el metraje realizado puede o no llegar a producir una película). En estos dos tipos (expositivo y explorativo) podrían incluirse diferentes tipos de documentos que el investigador pudiera producir con el metraje realizado.

Retomando el esquema propuesto por Miquel Francés (2003: 105) con respecto a las modalidades de producción de Documentales Científicos y Divulgativos y, tomando en

⁴² Trad. de

“- It announces its own politics and evidences a political consciousness.

- It interrogates the realities it represents.

- It invokes the teller’s story in the history that is told.

- It makes the audience responsible for interpretation.

- It resists the temptation to become an object of consumption.

- It resists all dichotomies (male/female and so on).

- It foregrounds difference, not conflict.

- It uses multiple voices, emphasizing language as silence, the grain of the voice, tone, inflection, pauses, silences, repetitions.

- It presents silence as a form of resistance”

⁴³ Trad. de: *“Trinh brings a reflexive reading to these features of the documentary film, citing her own texts as examples of dialogic documentaries that are sensitive to the flow of fact and fiction, to meanings as political constructions (see Trinh 1991). Such texts reflexively understand that reality is never neutral or objective, that it is always socially constructed. Filmmaking and documentary interviewing thus become methods of ‘framing’ reality”.*

consideración lo anteriormente dicho, se proponen los siguientes esquemas de las modalidades de producción del *Cine etnográfico Expositivo y Explorativo*.

ESQUEMA 5 y 6. Modalidades de producción de *Cine etnográfico (expositivo y explorativo)*

	Cine etnográfico – modelo expositivo
Tema	Objeto de la etnografía
Distribución	La comunidad científica y un público más amplio: <i>video home</i> , anexo a la publicación, <i>internet</i> , conferencias, bibliotecas, etc.
Tratamiento	Tratamiento expositivo según modelos de producción de la industria audiovisual
Planificación	Normalmente realización posterior a la investigación
Filmación	Normalmente con posibilidad de equipo de profesionales junto con el investigador
Duración	Variable

	Cine etnográfico – modelo explorativo
Tema	Objeto de la etnografía.
Distribución	La realización no está orientada a una audiencia específica excepto la comunidad científica; sin embargo, puede resultar un producto audiovisual que puede ser exhibido a un público amplio.
Tratamiento	Tratamiento variable según las elecciones estilísticas y los modelos de representación elegidos por el realizador.
Planificación	La producción se organiza en relación con el trabajo de campo con los sujetos: improvisación sobre el terreno sin guión previo.
Filmación	Normalmente el investigador es el mismo cámara.
Duración	Variable

2.4 El proceso de realización de la entrevista filmada

A partir de lo dicho en los anteriores apartados, el investigador a la hora de realizar la entrevista filmada debe llevar a cabo, en el proceso de su investigación, una producción audiovisual.

Originalmente podríamos pensar que el proceso de la investigación social y el proceso de la realización audiovisual vendrían denominados por fases que implican cuestiones diversas y que han sido denominadas de maneras distintas. Siguiendo las aportaciones de Paolo Chiozzi (2000) y Altin y Parmeggiani (2008: 17), podrían establecerse unas fases para ambos procesos, que podrían resumirse de la siguiente forma:

ESQUEMA 7. Investigación / Realización

Investigación social	Realización audiovisual
a) Diseño de investigación	a) Preproducción
b) Recogida de datos	b) Rodaje
c) Análisis de datos	c) Montaje
d) Informe/Monografía	d) Producto audiovisual

¿En que relación se encuentra el papel del realizador y el papel del investigador? En el caso de que haya un equipo de filmación y que el proceso de realización audiovisual sea posterior a la investigación esta distinción estaría claramente marcada. Sin embargo, en el caso de que no hubiera un equipo de filmación y que el investigador fuera el mismo cámara: *“esta dicotomía excluyente sería insostenible”* (Grau, 2002: 139)⁴⁴. Es decir, en este segundo caso, si miramos la tabla, las fases de la realización audiovisual que tienen a la derecha vendrían a ser la forma específica que toma una producción audiovisual para la investigación socio-antropológica (existiendo una suma entre los procesos marcados con las mismas letras). De hecho, cuando el uso de las herramientas audiovisuales es empleado tanto para recoger datos como para producir un producto audiovisual, las fases de los dos procesos pueden coincidir como, por ejemplo, puede ocurrir en las películas

⁴⁴ En estos casos, aunque haya correspondencia, cabría resaltar que el investigador no podría prescindir, a pesar de que asumiera el papel de realizador, de tener que responder a las hipótesis y a los objetivos de la investigación.

de *exploración etnográfica* o en la realización de *Ensayos Audiovisuales* a partir del material realizado por investigador.

Sin embargo, existen casos específicos en los que estas fases no se cumplirían íntegramente, por ejemplo:

(a) cuando la filmación está dirigida únicamente a producir metraje útil para el análisis, el proceso de realización no llega a la fase de montaje del material; es el caso, por ejemplo, de muchos estudios de carácter conversacional.

(b) en el caso de que la filmación audiovisual tenga por objeto únicamente ser editada para el producto final, el metraje podría no ser pensado para ofrecer datos de interés para un análisis social; ya hemos visto que la filmación en estos casos (por ejemplo, en la realización de las entrevistas para los *Documentales Divulgativos*) es generalmente posterior al desarrollo de la investigación.

En lo que sigue, e intentando hacer converger ambos procesos para la realización de la “entrevista filmada”, se distinguirá entre: (a) la fase de preparación; (b) la fase de recogida de datos / metraje; y (c) la fase de tratamiento de la entrevista entre el análisis y el montaje.

2.4.1 Fase de preparación

Para la realización de la entrevista tanto en el ámbito de las investigaciones sociales como en el ámbito de la producción audiovisual (televisiva y de cine documental) es fuertemente recomendada una exhaustiva preparación previa (Corbetta, 2007; Balsebre, Mateu y Vidal, 1998).

Según las aportaciones de Alonso (1994), Corbetta (2007), Guber (2005) y Sanmartín Arce (2000) los aspectos a tener en cuenta en la fase de preparación de la entrevista se podrían resumir en:

(1) *identificación de los objetivos y documentación*: una vez identificados los objetivos y la perspectiva teórica de la investigación, el investigador tendrá que documentarse para llegar a definir un cuadro de los temas a tratar y un marco conceptual específico.

(2) *identificación de los sujetos*: se debería prefigurar el perfil de las personas que se van a entrevistar.

(3) *formulación del tipo de entrevista a realizar*: se debería elegir la técnica de entrevista y elaborar el guión de la entrevista.

(4) *localización y planificación*: se debería concretar el lugar adecuado para la realización, la fecha y la hora.

Puesto que los puntos 1, 2 y 4 dependen estrechamente de las peculiaridades de cada investigación, nos centraremos específicamente en el tercer aspecto, es decir la formulación del tipo de entrevista y sus técnicas, en tanto que es el que se vincula con la concreción de la metodología de investigación. Con respecto a la formulación de la entrevista a realizar hemos identificado en los apartados anteriores dos grandes tendencias: la “directiva” y “no directiva” (véase Guber 2005: 210). En concreto, la modalidad directiva caracteriza las entrevistas empleadas en investigaciones cuantitativas del tipo encuesta (*Survey Interview*), donde la formulación de las preguntas estaría estructurada en detalle (recibiendo la denominación de “entrevista estructurada”).

Corbetta sostiene que: “Podemos distinguir las entrevistas de acuerdo a su grado de estandarización, es decir por el diferente grado de libertad/constricción que se concede a los dos actores, al entrevistador y al entrevistado”. A saber (Cfr. Corbetta 2007: 352-354):

(1) La “entrevista estructurada”, que se caracteriza por ser dirigida de la misma manera, (con las mismas preguntas y en el mismo orden) a todos los sujetos entrevistados.

(2) La “entrevista semi-estructurada”, que se distingue de la “estructurada” por dejar un margen a que la formulación de las preguntas y de su orden sea modificado en el curso de la entrevista. El investigador, más que tener un guión de preguntas ya detalladamente formuladas, tiene una escaleta con los temas a tratar en la forma de preguntas generales, más o menos detalladas en función del caso. En este tipo de entrevista, el entrevistador no suele abordar temas no previstos por el guión; sin embargo, tiene libertad para desarrollar temas que vayan surgiendo a lo largo de la entrevista y que él considere importantes para la comprensión del sujeto entrevistado, aun cuando no se incluyan en el resto de las entrevistas.

(3) Por último, en la “entrevista no estructurada” el entrevistador tiene como objetivo conseguir que salgan aquellos temas previamente identificados, explorando asimismo los que pudieran surgir. Sin embargo, no dispone de un guión de preguntas detalladas y ya formuladas, aunque sí puede tener la lista de los temas. Esto no implica que la preparación previa a la entrevista sea innecesaria, puesto que, de esta manera, no se respondería a los objetivos de la investigación (véase Jociles, 2006). Debería especificarse que la estructuración de este tipo de entrevistas estaría totalmente sometida a las maneras de abordar y de instaurar un diálogo con el entrevistado, como una relación de colaboración, pero sin olvidar que el entrevistador, además de tener esta función de estímulo, desempeña también una función de control, de moderador de las potenciales divagaciones.

En suma, mientras que en las entrevistas estructuradas las preguntas generalmente son cerradas, es decir, no hay muchas opciones de respuestas sino la de fornecer la información requerida, en las entrevistas semi-estructuradas y no estructuradas las preguntas puede ser formuladas de forma más abierta, es decir, el entrevistador puede tener más márgenes de negociar los temas a tratar. Asimismo, como vimos anteriormente desde las perspectivas posmodernas se han experimentado otras formas más creativas de producir el contexto de la entrevista, que tendrían por objetivo transformar el encuentro formalizado en una situación de *performance*. La elección de los tipos y de las modalidades de formulación de las preguntas depende del diseño de la investigación en torno al objeto de estudio y, por supuesto, de la perspectiva teórica del investigador.

Sin embargo, en el caso específico de la entrevista filmada, ésta debe estar sometida al proceso de producción audiovisual. Frente a la carencia de literatura sobre este tema en el ámbito de la investigación social, aquí haremos referencia a los modelos de realización de la entrevista para el cine documental (Marzal y Gil, 2008; Francès 2003) y de la entrevista televisiva *en diferido* y *grabada*, es decir, la entrevista que es filmada, editada y no realizada en el plató televisivo (Balsebre, Mateu y Vidal, 1998).

En el proceso de realización de cine documental la fase de pre-producción, según como indicado por Domènech Fabregat (in: Marzal y Gil 2008: 70), se caracteriza por:

*“la elección de un tema, los trabajos de investigación, la formación de un grupo de especialistas (equipos financiero, artístico y técnico), la elección de los equipos de filmación óptimos y la toma de decisiones en lo relativo al sistema, los detalles, el programa y los horarios de rodaje”*⁴⁵.

Asimismo, Domènech Fabregat define tres subfases de la pre-producción: la fase de investigación, la fase de localización y la fase elaboración del “guión”⁴⁶ del documental.

En la preparación de la filmación de la entrevista para ser incluida en el documental, si es que ésta ha sido prevista, su concepción implicaría, por tanto, la elaboración de la estructura y el guión previo. Habría diferentes estrategias para llevar esto a cabo.

Según indica Llorenç Soler (1998), la preparación de la entrevista filmada puede responder a dos motivaciones distintas, la de conseguir una *declaración rápida* y la de tener una *conversación larga*. En ambos casos se recomienda identificar los temas a tratar documentándose e identificar los perfiles de los entrevistadores antes de que tenga lugar el rodaje. En un sentido análogo Mateu (in: Balsebre, Mateu y Vidal 1998: 176) sugieren también considerar la oportunidad de contactar la persona para conocerla antes de que la entrevista tenga lugar. El objetivo sería intentar explorar su personalidad y su modalidad comunicativa de cara a tener una idea de cómo podría reaccionar en el contexto de la entrevista.

Como un desarrollo específico de cuestiones parecidas al grado de estructuración de las entrevistas en las ciencias sociales en función de los objetivos de la investigación, existen algunas recomendaciones que derivan del periodismo para la preparación del guión de las preguntas de la entrevista televisiva, cuya estructuración permitiría identificar algunos tipos generales que han sido siendo empleados, desarrollados y configurados en los medios de comunicación. Sin querer entrar aquí en el detalle específico del estudio de la entrevista televisiva, su desarrollo en los medios de comunicación, los estilos y las tipologías posibles en relación a los diferentes formatos, podríamos seguir a Shirley Biagi, que en su libro *Interviews that work: a practical guide for journalists* (Biagi, 1992) clasifica cinco tipos de entrevistas televisivas:

(1) *entrevista de embudo (funnel interview)*: la entrevista empieza con preguntas generales para restringirse sobre los temas más específicos.

⁴⁵ Trad. de: *“la elecció d’un tema, els treballs d’investigació, la formació d’un grup d’especialistes (equipes financer, artístic i tècnic), l’elecció dels equips de filmació òptims i la presa de decisions quant al sistema, els detalls, el programa i els horaris de rodatge”*.

⁴⁶ El término “guión” en el ámbito cinematográfico es el documento donde está desglosada la historia (guión literario) y los elementos útiles para que pueda ser organizada la producción del rodaje y pueda ser cuantificado el presupuesto. En el caso de la producción de un documental, el grado de detalle y de previsión está sometido a si es posible prefigurar lo que pueda ocurrir a la hora de rodar. Por lo tanto, el guión para el documental necesariamente es un documento abierto, sujeto a posibles modificaciones. De hecho, el rodaje más bien se plantea con escaletas y planes de rodaje, que están continuamente sometidos a cambios (Cfr. Marzal y Gil 2008: 70).

(2) *entrevista de embudo invertido (inverted funnel interview)*: la entrevista empieza con preguntas específicas para abrirse luego a temas más generales.

(3) *entrevista tunel (tunnel interview)*: la entrevista se basa en preguntas sobre el mismo argumento (ya sean todas abiertas o cerradas); es decir, preguntas con única posibilidad de respuesta y que, generalmente, remiten a datos concretos o, cuando se dan más posibilidades de respuesta, a opiniones e impresiones.

(4) *entrevista secuenciada de forma encubierta (covertly sequenced interview)*: cuando el entrevistador no pregunta de forma directa lo que quiere saber, sino que bien con preguntas abiertas o cerradas intenta llevar al entrevistado a que hable sobre un determinado tema.

(5) *entrevistas de forma libre (free form interviews)*: entrevista que no está condicionada por límites de tiempo estrictos y que es generalmente utilizada para realizar un retrato biográfico del entrevistado.

Pero dentro de esta primera fase preparatoria, no sólo habría que poder preparar el guión de la entrevistas, sino que, asimismo, cabría resaltar algunos aspectos fundamentales de la preparación de la entrevista y de su filmación relativos a la *organización del rodaje y del trabajo de campo*.

Por lo que respecta a la producción audiovisual la organización del rodaje implica la formación del equipo, la planificación técnica y el plan de rodaje (que segmenta la realización en localizaciones según la escaleta o guión). La producción documental con equipo requiere una organización y división del trabajo que tenga en cuenta estos aspectos y las limitaciones de recursos humanos, financieros y temporales. La preparación está detallada para que desde el rodaje se produzca metraje útil para su exposición de la forma más eficaz y eficiente posible.

Por el contrario, en el caso de la filmación de metraje como herramienta de investigación cualitativa de carácter sociológico o antropológico, el investigador es generalmente el mismo cámara y la calidad del metraje es secundaria con respecto a su utilidad como documento para el análisis. De hecho, como comenta Pink (2007: 187) también las malas tomas pueden ser útiles para la investigación. En este caso la organización del rodaje generalmente tiene una planificación que sigue el proceso de un trabajo de campo que, aunque determinado por algunos límites de tiempo y de recursos de la investigación, no está siempre claramente predeterminado⁴⁷.

⁴⁷ La cuestión de cuándo termina un proceso de investigación social es sometida a muy diferentes criterios de calidad como, por ejemplo, el de “saturación” (cuando ningún material nuevo permite profundizar en ningún aspecto; véase, por ejemplo, la formulación de Flick, 2004).

Teniendo en cuenta las cuestiones antes comentadas acerca de la preparación de la entrevista en las ciencias sociales y las cuestiones específicas que implicaría una entrevista filmada como producción audiovisual, podrían resumirse y compararse ambos procesos en la siguiente tabla.

ESQUEMA 8. Preparación entrevista

Preparación entrevista producción audiovisual	Preparación entrevista en las ciencias sociales
Fase inicial: Idea	Fase inicial: Diseño de la investigación
<p><i>Fase exploratoria:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Identificación del tema de la entrevista desde la idea y documentación - Identificación sujetos y/o contacto con los sujetos y documentación - Elaboración guión y/o escaleta de los temas y/o preguntas y elección tipología entrevista - Organización rodaje: organización equipo 	<p><i>Fase exploratoria:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Identificación y delimitación de los conceptos a explorar desde la hipótesis y los objetivos de la investigación, y documentación - Identificación de los sujetos desde la muestra (cuantitativo) o desde los perfiles de interés (cualitativo) y documentación - Elección tipo y técnica entrevista y identificación temas y/o preguntas - Organización trabajo de campo

2.4.2 Recogida de datos / rodaje

El momento concreto de la realización de la entrevista filmada correspondería en la investigación a la fase de “recogida de datos” y en la producción audiovisual al del “rodaje o grabación”.

Uno de los principales problemas ante los que se enfrenta todo investigador social, y que se hace igualmente patente en el caso de la entrevista filmada, suele ser el del acceso al campo y a los sujetos de su estudio (Guber, 2005). De cara a grabar una entrevista filmada, siempre que ésta no sea encubierta (cuestión especialmente problemática si lo que se busca no es tanto una mera obtención de datos, como un proceso de interacción social entre dos individuos), será crucial, por tanto, obtener el consentimiento de los sujetos para el registro de la misma. En lo relativo a la obtención del consentimiento se recomienda de describir explícitamente el objetivo de la investigación, explicarle por qué le hemos escogido a él y por qué le haremos determinadas preguntas que pueden ser personales, justificar en su caso el hecho de que grabemos la conversación (Corbetta 2007).

Sin embargo, el momento más complicado no sería tanto tener el consentimiento para realizar del entrevista, sino más bien conseguir “hacer hablar” al entrevistado una vez ha comenzado el proceso. Por ello la realización de la entrevista también estará condicionada por el “modelo de colaboración” que se establece entre las partes y por la mayor o menor cabida que se le da a la subjetividad del entrevistador. En este sentido, podría ser útil incorporar las recomendaciones elaboradas para las técnicas de la entrevista no filmada en las ciencias sociales, que proponen conseguir crear un *rapport*, es decir una relación de confianza con el entrevistado (a través, por ejemplo, de la disposición a la escucha y de una actitud no agresiva):

“La labor del entrevistador cualitativo es mucho más laboriosa que la del entrevistador que utiliza un cuestionario. Lo que se le pide va mucho más allá de la simple diligencia de seguir fielmente detalladas instrucciones. Se le pide sensibilidad, intuición, capacidad de identificarse con la personalidad del interlocutor, experiencia en las relaciones humanas y, no en último lugar, un profundo conocimiento del problema objeto de estudio” (Corbetta, 2007: 365).

De hecho, en las filmación de la entrevista como herramienta de investigación cualitativa, al igual que en las entrevistas no filmadas en la investigación social, no es oportuno pedir la repetición de las frases para que queden grabadas de forma correcta, puesto que esto puede suponer la pérdida de *rapport* con el entrevistado. Quizá, sería más conveniente llevar a cabo repetidas entrevistas con la misma persona para profundizar en los argumentos de forma progresiva, en distintos momentos durante el trabajo de campo (Bourdieu, 1993).

Desde el punto de vista de la producción audiovisual, el rodaje de la entrevista está condicionada por el estilo de filmación del realizador y por el modelo de representación que orienta la filmación y que, desde el punto de vista del proceso de realización, opera en la selección del material en función de algunos conceptos técnicos del lenguaje audiovisual.

De hecho, a partir de las aportaciones de Burch (1999), Aumont (1992), Casetti y De Chio (1993), Zunzunegui (1992) y Carmona (1991) se podrían distinguir entre:

- El marco, que se refiere tanto a (1) los límites/bordes del recorte operado por el aparato que filma como a (2) la proyección en la pantalla, lo cual cumple una función de atraer, de forma centrípeta, la mirada del cámara en el primer caso (en el momento del rodaje el marco operado por el visor de la cámara atrae de forma centrípeta la mirada del realizador); y la del espectador en el segundo.

- El encuadre, término generalmente utilizado tanto en el momento del rodaje como en el del montaje para referirse a “la forma de mirar” mientras que el campo sería “lo mirado” (Gomez Tarín 1994: 291), entendido como “la porción de espacio imaginario contenida en el interior del encuadre” (Carmona, 1991: 99); y el plano podría definirse como “lo seleccionado” de las figuras en relación al campo/fondo⁴⁸.

Además, el encuadre plantea también una diferencia entre “campo” (el espacio visible) y el “fuera de campo” (el espacio invisible). Ante la complejidad del concepto de “fuera de campo” quizá nos sea útil la definición empleada por Noël Burch (1998):

“La definición del espacio del campo es extremadamente simple: está constituido por todo lo que el ojo divisa en la pantalla. El espacio-fuera-de-campo es, a este nivel de análisis, de naturaleza más compleja. Se divide en seis “segmentos”: los confines inmediatos de los cuatro primeros segmentos están determinados por los cuatro bordes del encuadre: son las proyecciones imaginarias en el espacio ambiente de las cuatro caras de una “pirámide” (aunque esto sea evidentemente una simplificación). El quinto segmento no puede ser definido con la misma (falsa) precisión geométrica, y sin embargo nadie pondrá en duda la existencia de un espacio-fuera-de-campo “detrás de la cámara”, distinto de los segmentos de espacio alrededor del encuadre, incluso si los personajes lo alcanzan generalmente pasando justo por la derecha o la izquierda de la cámara. Por fin, el sexto segmento comprende todo

⁴⁸ Para la definición de campo y de planos se hace referencia a las definiciones extraídas de Casetti y De Chio (1993). En lo relativo a los “campos” se hablaría de: campo larguísimo, una visión que abarca un ambiente entero de modo más amplio de lo que los personajes y la acción que allí ocurren puedan exigir; campo largo, una visión que abarca un ambiente completo, pero en la cual los personajes y la acción ahí albergados resultan claramente reconocibles; campo medio, marco en el que la acción se sitúa en el centro de la atención, mientras que el ambiente queda relegado al papel de trasfondo. Por otro lado, los “planos” más relevantes serían: figura entera, encuadre de los personajes de los pies a la cabeza; plano americano, encuadre del personaje por encima de las rodillas; plano medio, encuadre del personaje de la cintura para arriba; primer plano, encuadre cercano del personaje, centrado en el rostro.” (Casetti y De Chio 1993: 87-88).

lo que se encuentra detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado): se llega a él saliendo por una puerta, doblando una esquina, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje. En el límite extremo, este segmento de espacio se encuentra más allá del horizonte” (Burch, 1998: 26).

Asimismo, en las fases de rodaje posteriores habría que tener en cuenta algunos otros aspectos que remiten a las características del plano así como indicado por Gómez Tarín (2003: 294) entre las cuales:

- a) La angulación, entendiéndolo por tal la incidencia angular del eje del objetivo sobre el sujeto u objeto cinematografiado.
- b) La iluminación es un factor determinante, ya que puesto que toda imagen es una forma iluminada, la luz es la condición genética de toda imagen.
- c) El movimiento del plano puede proceder de los desplazamientos operados en el material profilmico (sujetos y objetos situados ante la cámara), o bien de la combinación de ambos.
- d) La duración del plano (medida en fotogramas, en metros o en segundos) define su magnitud temporal.
- e) El sonido es un elemento extra óptico definidor del plano. El sonido de un film puede estar integrado por tres componentes distintos: sonido fonético (voces), sonido musical y efectos sonoros (ruidos).

Por lo que respecta a la filmación de la entrevista resulta particularmente relevante subrayar la técnica de “toma de sonido” y su influencia en el estilo de filmación en el momento del rodaje (Arnau Rosselló in: Marzal y Gil, 2008: 169-174). La toma del sonido está directamente relacionada con el equipo empleado y, comúnmente, con el tipo de cámara disponible, aunque la mayoría de cámaras semi-profesionales y profesionales de vídeo tienen dos tipos de entradas de audio: una para un micrófono incorporado interno y otras para los micrófonos externos.⁴⁹

⁴⁹ Los *micrófonos incorporados* en la cámara pueden ser útiles para la registración del sonido ambiente, están ubicados en la parte frontal del aparato y pueden grabar el sonido que les rodea. Sin embargo, hay una amplia variedad de micrófonos de cañón externos que pueden ser conectados a la cámara y que, por su calidad y versatilidad, responden a diferentes exigencias y contextos. Los *micrófonos de cañón* por su gran direccionalidad captan el sonido del lugar hacia el que apuntan, generalmente con una distancia de hasta dos y cinco metros de la fuente sonora. Una vez hayan sido montados sobre una “percha” (una barra regulable en longitud y ángulo), son adecuados para captar el sonido a corta distancia del sujeto, cuidando que el micrófono no entre en el encuadre de la cámara. Otra opción es el *micrófono unidireccional*, de cañón corto, que puede ser incorporado a la cámara y gracias al cual el cámara puede por sí mismo grabar el sonido de la fuente, delante de él, de forma más eficaz que con el micro incorporado. La principal desventaja es que, a diferencia del micrófono en percha, para grabar a la persona que habla en cámara y su voz en el micro las opciones quedan reducidas y principalmente se reducen a filmar de frente. También puede emplearse el *micrófono tipo helado*, utilizado principalmente para las entrevistas en ámbito periodístico televisivo, que tiene que ser posicionado bajo la boca de quien habla para que el sonido quede correctamente registrado. O, por último, puede hacerse uso del *micrófono de corbata*, que se posiciona bajo el cuello del hablante y que resulta particularmente adecuado para la filmación de los sujetos en movimiento.

Habría que subrayar que la modalidad de la grabación del sonido influye tanto en el estilo de filmación de la entrevista como en la representación que de ahí resulta. La posibilidad de tener un técnico de sonido y un micrófono de cañón instalado en una percha permite al cámara desplazarse para tomar distintos encuadres del acontecimiento mientras se graba el sonido; por el contrario, si se utiliza el micrófono incorporado o un micrófono de cañón corto instalado sobre la cámara para grabar audio e imagen de un acontecimiento, los encuadres se verán reducidos por la posibilidad de grabar el audio (Arnau Rosselló in: Marzal y Gil, 2008:174).

2.4.3 Tratamiento de la entrevista filmada: entre el análisis y el montaje

A la hora de elaborar la entrevista filmada el investigador encuentra dos modalidades de tratamiento que se entremezclan en función de los objetivos del proyecto: el “análisis de la entrevista filmada” según los criterios de la investigación y la “edición/montaje del material” en el caso que sea dirigido a la realización de un producto audiovisual.

ESQUEMA 9. Tratamiento entrevista

Montaje	Tratamiento de la entrevista
Importación de la cintas/predisposición películas	Copia del material y transcripción de la entrevista
Organización y fragmentación	Codificación
Premontaje	Categorización
Montaje	Análisis

En la fase de tratamiento de la entrevista filmada, el primer paso necesario es llevar a cabo la copia y digitalización del material para garantizar su correcto archivo y custodia (McLellan, MacQueen y Neidig, 2003). La entrevista en las investigaciones sociales generalmente es transcrita y digitalizada para ser elaborada con software de análisis cuantitativo y cualitativo CAQDAS, por *Computer Assisted Qualitative Data Analysis* (Da Re, 2008: 130).

Desde el punto de vista del análisis de la entrevista en las ciencias sociales hay que distinguir en primer lugar entre una actitud deductiva y una actitud inductiva de la investigación. La actitud influye en el análisis e interpretación del material en el momento de la selección de las partes relevantes del material y en la atribución de categorías para la generación de citas o *quotations* (MacQueen, McLellan, Kay y Milstein, 2000: 31-36).

Mientras que la selección de las partes relevantes en un procedimiento deductivo estará determinada por su pertinencia con las hipótesis de la investigación, en un procedimiento inductivo la selección dependerá de la relevancia atribuida a cada cuestión presente en el material y, por esto, existe la tendencia a seleccionar progresivamente la mayor cantidad de material posible (véase Flick 2004). Por tanto, a la hora de codificar las partes relevantes del discurso en un procedimiento de tipo deductivo, contaremos con una lista de códigos predeterminados que pueden ser ligeramente modificados durante la investigación. Por el contrario, en un proceso de codificación en de tipo inductivo o *grounded*, la definición de los códigos no es un trabajo previo sino que más bien se desarrolla a lo largo del proceso de codificación (MacQueen, McLellan, Kay y Milstein, 2000), atribuyendo a cada fragmento una categoría que luego puede ser agrupada por analogías. La interpretación y análisis de los datos dependerá del tipo de investigación y de las elecciones teórico-metodológica de cada estudio.

Remitiendo al desarrollo de la futura tesis doctoral la profundización del aspecto del montaje, aquí cabría resaltar unos aspectos útiles para abordar el tema del tratamiento de la entrevista filmada a la hora de ser elaborada para que sea realizado un producto audiovisual. Para una definición de montaje podríamos hacer uso de la propuesta de Fernando Morales (2005) que distingue entre:

“Definición operativa: Es la tarea de seleccionar, cortar y pegar los fragmentos de imagen y sonido para construir la versión definitiva de un filme o video.

Definición conceptual: Conjunto de relaciones espacio-temporales creadas mediante la combinación y duración de los fragmentos, que permiten articular un mensaje audiovisual con fluidez, coherencia, ritmo y expresión propia, según las intenciones del emisor y las capacidades y expectativas del receptor” (Morales, 2005: 138).

Siguiendo a Ramón Carmona (1991), podríamos distinguir dos grandes cuestiones implicadas en el montaje:

(1) *La puesta en escena*: la forma en la que se dispone el contenido de la imagen, es decir, la escenografía (ya sea natural o construida) y la caracterización de los “personajes”.

(2) *La puesta en serie*: la forma en la que se ponen en continuidad los diferentes fragmentos, para dar lugar a una particular sucesión de las imágenes.

Por su parte, Casetti y De Chio (1993) consideran estos aspectos para el análisis de la representación fílmica y consideran en este sentido un tercer aspecto:

(3) *la puesta en cuadro*: es decir la manera en que la filmación (encuadre, plano, ángulo, etc.) presenta los contenidos de la puesta en escena.

En el presente estudio, para el análisis de estas uniones de los fragmentos en continuidad se tomará como referencia la clasificación propuesta por Casetti y De Chio (1993: 106-107) y Carmona (1991: 183-184), elaborada en términos de asociaciones:

(a) asociaciones por *identidad*, donde el criterio de unión es la presencia del mismo elemento en un fragmento y en el otro;

(b) asociaciones por *proximidad*, donde el criterio de unión es la presencia de elementos de una misma situación en un fragmento y en el otro;

(c) asociaciones por *transitividad*, cuando se vinculan dos momentos de una misma acción o situación, se prologan y completan;

(d) asociación por *analogía/contraste*, cuando se relacionan elementos similares pero no iguales o elementos contrastados, pero no necesariamente opuestos.

La teoría del montaje cinematográfico es bastante amplia y compleja y, con respecto al presente trabajo, no nos será posible profundizar mucho más en este sentido, so pena de ofrecer una panorámica incompleta de la complejidad de este proceso. Sin embargo, en este trabajo nos parece relevante hacer referencia a la tipología de montaje formulada por Llorenç Soler (1998), citado por Miquel Francés (2003: 35-36), porque el autor hace mención en el específico al montaje en las producciones de no ficción. Estos autores remarcan la distinción entre tipos de montaje *lineal*, *discontinuo*, *paralelo* e *ideológico*:

(a) El montaje lineal: se basaría en la asociación de fragmentos siguiendo la cronología continua de los hechos, con el fin de narrar de manera secuencial y progresiva un suceso o un acontecimiento.

(b) El montaje discontinuo: se basaría en la asociación de fragmentos no porque tengan continuidad espacio-temporal entre sí, sino por la lógica argumentativa que dirige la ordenación.

(c) El montaje paralelo: está construido a través de una yuxtaposición de acontecimientos que pueden ocurrir al mismo tiempo en lugares diferentes.

(d) El montaje ideológico: consiste en la ordenación de fragmentos no según una perspectiva de relación espacio-temporal, sino desde una proposición simbólica o incluso metafórica.

En ese sentido, cabría resaltar algunas especificidades relativas a la *relación imagen-sonido* en el tratamiento del metraje en el montaje. Imagen y sonido, grabados simultáneamente, pueden ser montados en sincronía o asincronía (siendo, por tanto, separados y manipulados). Pero también hay que considerar que el sonido de la representación pueda estar compuesto no sólo por aquel grabado junto con las imágenes, sino de muchos otros que se pueden añadir posteriormente como por ejemplo la música y la voz de narrador externo grabada en el plató (Arnau Rossellò in: Marzal y Gil, 2008: 169). Distintos paquetes de *software* de edición permiten trabajar sobre diferentes pistas de audio que pueden componerse para llegar al resultado esperado.

Con respecto a cómo llevar a cabo estas interrelaciones entre las imágenes y los sonidos que componen la representación fílmica, Michel Chion (1999: 19) explora cómo la percepción del sonido influya en la percepción visual. Para éste, el audio (a diferencia de la imagen en movimiento) no puede ser limitado por el marco, sino que, más bien, “se dispone en relación al marco”: es decir, la ubicación espacial del sonido no es percibida visualmente, sino que es una construcción mental que el espectador ubica en relación a la imagen.

Chion (1993: 62-64) habla, por tanto, de “sonido acusmático” (cuando se oye sin ver la fuente del sonido) y de “escucha visualizada” (cuando se oye ubicando visualmente la

fuerza del sonido). En continuidad con esto, al aparecer el sonido en una película puede clasificarse en función de dos tipos de trayectos: (a) bien es de entrada visualizado y, seguidamente acuatizado; o (b) es primero acuatístico y sólo después se visualiza. El sonido acuatístico, para Chion, vendría a ser en un producto audiovisual el sonido “fuera de campo”, un sonido que reclama cobrar sentido en relación al “campo”:

“[...] el sonido fuera de campo en el cine es el sonido acuatístico en relación con lo que se muestra en el plano, es decir, cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente” (Chion, 1993: 63).

Es decir, intentando ser más precisos, en el sonido “fuera de campo” o “out” la fuente no aparece en el encuadre, aunque sea diegética (es decir, puede pertenecer a la historia representada). Por ejemplo, pensando en la entrevista filmada, la voz de un entrevistador que manipula la cámara y que pregunta al sujeto “en campo” podría ser considerada un sonido “fuera de campo”. Sin embargo, cuando la fuente supuesta no sólo está ausente en el campo, sino también en términos temporales y espaciales (esto es, situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada), estos sonidos deberían recibir para Chion (1993: 68) la denominación de sonido “off” (donde se incluirían, por ejemplo, las voces de comentario o de narración, llamadas en inglés *voice-over* y, por supuesto, los sonidos de la música orquestal).

Por su parte, centrándonos en el sonido *diegético*, aquél que pertenece a la realidad representada, éste es denominado por Chion (1993: 63) sonido “in” y, por ejemplo, en el contexto de representación de la entrevista filmada, incluiría los actos de habla de los sujetos dentro del encuadre.

Estas especificaciones tienen efecto también para distinguir entre tipos de narradores. El narrador puede ser considerado *extradiegético* si es que aparece una voz *off* que cuenta desde fuera lo que pasa en la historia representada, y *intradiegético* si es que es una voz *off* pero que habla siendo él mismo incluido en la historia representada. Además se podría distinguir entre narradores *homodiegéticos* y *heterodiegéticos* en función de si el narrador cuenta su propia historia y es un personaje de la historia –*homodiegético*– o si es un narrador que no está involucrado y que no participa como personaje –*heterodiegético*– (Gómez Tarín 2003: 196). A continuación puede verse el esquema de las tipologías de narradores, según el modelo reelaborado por Gómez Tarín (2003) a partir de la clasificación de Genette.

ESQUEMA 10. Narrador
Tomado de Gómez Tarín (2003: 196)

<i>Persona</i>	<i>Heterodiegético</i>	<i>Homodiegético</i>
<i>Nivel</i>		
<i>Extradiegético</i>	<i>"Homero"</i> <i>Voz exterior y fuera de la historia.</i> <i>Obvio.</i>	<i>Gil Blas</i> <i>Narrador personaje. Cuenta desde un presente una situación pasada. Como Lazarillo, quien narra ya no es el mismo. Es una interpretación de tipo temporal.</i>
<i>Intradiegético</i>	<i>Scherezade</i> <i>Es el nivel más problemático. Personaje del relato marco pero no de los relatos que cuenta.</i>	<i>"Odiseus"</i> <i>Voz dentro de la historia "Yo soy Ulises..." que es personaje de lo que narra.</i> <i>Obvio.</i>

En conclusión, a partir de lo anteriormente dicho sobre el proceso de realización y uso de la entrevista filmada para la investigación social (que tienen que ver con llevar a cabo una entrevista y con filmarla), en el análisis de los casos, que podrán ver más adelante, abordaré estos procesos desde tres aspectos: como *métodos de investigación de la realidad* (aspecto metodológico), como *contextos dramáticos* (puesta en escena) y como las *representaciones de una situación filmada* (puesta en cuadro y puesta en serie).

3. Metodología y Método

Tras la revisión bibliográfica y la exploración de la literatura para la construcción de un marco teórico conceptual para el análisis del proceso de realización y uso de la entrevista filmada en la investigación social, se plantearía poner a prueba los conceptos y los aspectos relevantes considerados, en el estudio de la entrevista filmada en su práctica de realización.

Para el estudio de la realización y uso de la entrevista filmada en la práctica se consideraron diferentes opciones posibles y sus ventajas y desventajas, a saber:

(a) *Realizar una etnografía del proceso de planteamiento, realización y uso de las entrevistas filmadas en proyectos de investigadores ajenos:* La ventaja podía ser la de poder realizar una observación etnográfica del proceso en contemporánea. La desventaja sería que la variable tiempo dependiera del tiempo de realización de la investigación ajena.

(b) *Realizar y analizar un muestreo de productos audiovisuales que incluyan la entrevista realizados en el seno de investigaciones sociales:* La ventaja podía ser estudiar investigaciones ejemplares en el conjunto de la producción audiovisual. La desventaja podía ser la imposibilidad de estudiar el proceso de concepción y realización previo a la producto acabado, lo que supone la necesidad de acudir a otras fuentes como los diarios de campos de los investigadores (llevando a cabo una reconstrucción historiográfica más que una investigación etnográfica).

(c) *Llevar a cabo entrevistas a investigadores en relación con su experiencia en la realización de entrevistas filmadas:* La ventaja podía ser tener acceso a opiniones y relatos de lo ocurrido de diferentes investigadores. La desventaja principal es que se trataría más bien de informaciones de segundo orden, sin tener acceso directo a la observación sobre su realización en el campo.

(d) *Selección de casos de entre las investigaciones y proyectos de investigación en los que la autora se ha visto implicada:* Las principales ventajas tenían que ver con la posibilidad de un acceso directo a todo el material, con un conocimiento de primera mano de todo el proceso. La principal desventaja sería que implicaría una necesaria reconstrucción a posteriori del caso, una relectura de las investigaciones, que tenían de por sí otros objetos de estudio propios.

Tras valorarlas, para la realización de este trabajo se optó por (d) la selección de casos de entre las investigaciones en que la autora se vio implicada, valorando la experiencia personal en los problemas prácticos que ahí surgieron y posponiendo para el desarrollo futuro de la investigación el empleo de alguna de estas otras estrategias, en particular la realización de entrevistas a otros investigadores, así como llevar a cabo una observación etnográfica del proceso de investigación y realización de entrevistas filmadas en diferentes

proyectos de otras personas. Sin embargo, esta elección podía constituir una primera aproximación al modo de un estudio piloto sobre la práctica de la entrevista filmada en todas sus fases.

En el estudio de la práctica desde estos casos se planteó redactar una memoria crónica de las investigaciones, siguiendo un método interpretativo-cualitativo articulado en tres fases: (1) selección de los casos; (2) la descripción en forma de memoria crónica de los casos; y (3) interpretación a partir del empleo de los conceptos del marco teórico, intentando responder a la preguntas de investigación.

(1) Para la selección de los casos: se decidió escoger entre diferentes casos, porque si se hubiera escogido un único caso se hubiera corrido el riesgo de que el contenido (marco teórico, hipótesis, perspectiva de análisis, objetivo y objeto) de esa investigación hubiera podido fácilmente interferir con el marco teórico y el objeto de la presente investigación. El análisis de más de un caso (en continuidad con los estudios de “caso múltiple”; véase Stake, 2006) estaría orientado, en ese sentido, no tanto a un análisis en profundidad de cada caso, sino más bien a la identificación de diferentes aspectos y elementos comparables (Orozco, 1996: 67-93). De acuerdo con esto, los criterios de selección de los casos han sido los siguientes:

- a. Investigaciones donde se hubieran realizado entrevistas filmadas.
- b. Investigaciones que fueran diferentes en términos de sus hipótesis, objetivos y objeto de estudio.
- c. Investigaciones en las que fue posible analizar el proceso de realización (es decir, en las que hubiera presencia de material de archivo).

Los casos escogidos, por suponer aquellos que más problemas habían generado en la realización de la entrevista filmada, fueron:

- *Casos 1 y 2*: La investigación *Panorámica social sobre la Trata en Toscana, intervenciones y servicios* (Bonetti M., Mencaroni A. y Nicodemi F., 2011) fue una investigación de evaluación de los servicios hacia las víctimas de la trata de blancas gestionados tanto por los servicios sociales privados como públicos en Toscana, financiada y promovida por CESVOT (*Centro Servizi Volontariato Toscana*), realizada por FVP (*Fondazione Volontariato e Partecipazione Lucca*). Como algo paralelo a la investigación, los financiadores encargaron la realización de un producto audiovisual que pudiera ser utilizado básicamente en los cursos de formación dirigidos a trabajadores sociales y fuerzas de seguridad acerca de la lucha contra el fenómeno de la trata de blancas en Toscana. También se trataba de realizar un producto que pudiera ser utilizado para sensibilizar a la opinión pública sobre el tema de las víctimas de la trata. Por lo tanto el producto final se compone de dos vídeos: uno realizado a partir de entrevistas a víctimas de trata y un vídeo divulgativo compuesto por seis capítulos con entrevistas a expertos. Estos dos vídeos se tratarán, a los efectos de este trabajo de forma diferenciada como dos casos.

- *Caso 3*: El caso del video participativo *Intercambio de habilidades*, tuvo como objetivo específico hacer una propuesta de representación alternativa de las personas con discapacidad a las vehiculadas por los medios de comunicación. Realizado en colaboración con una chica con síndrome de Down, miembro de una asociación para la diversidad, la reflexión se centra en la auto-descripción y la auto-presentación a través de los medios audiovisuales.

El video participativo se inscribe en las actividades del proyecto *La città in movimento* financiado por Cesvot (*Centro Servizi Volontariato Toscana*) y CNV (*Centro Nazionale Volontariato Lucca*).

(2) Descripción en forma de memoria crónica de los casos: tratándose de una reconstrucción necesariamente a posteriori de estas investigaciones con el objetivo de analizarlas se ha optado, con el objetivo de explicitar en la mayor medida posible el proceso, por la elaboración de una memoria crónica de los trabajos basada en los documentos de archivo encontrados.

Siendo más específicos, la reconstrucción de las crónicas se ha llevado a cabo a partir de la documentación del material preparatorio del proyecto (correspondencia con el cliente, proyecto escrito y resumen de las reuniones), así como del guión de las entrevistas, los diarios de campo y el material audiovisual archivado.

Posteriormente el material ha sido organizado según las fases del proceso de realización y uso de la entrevista filmada: *preparación, realización y tratamiento*. Y, tras hacer esto, se procedió a construir una crónica de lo ocurrido, identificado una serie de cuestiones orientativas. En concreto, las cuestiones iniciales identificadas para el análisis fueron distintos aspectos vinculados a las tres fases de las entrevistas filmadas:

(a) *Fase de preparación de la entrevista filmada*: configuración de las entrevista filmadas en el diseño del proyecto (finalidad, perspectiva de análisis, planificación del rodaje, diseño técnico, guión de las entrevistas).

(b) *Fase de realización*: realización de las entrevistas filmadas en el trabajo de campo (organización del encuentro, intermediarios, tipologías de los entrevistados, características técnicas de la filmación, duración, lugar, condiciones para la realización).

(c) *Fase de elaboración*: selección, organización y uso de los fragmentos (criterios de selección, modalidades de organización, modalidades de representación, elección elementos narratológicos).

(3) Interpretación a partir del empleo de los conceptos del marco teórico, intentando responder a las preguntas de investigación

Estas crónicas, posteriormente, fueron releídas a partir de las preguntas de investigación, que permitieron identificar aspectos singulares y comunes entre los casos, a partir de una lógica de argumentación para la interpretación de los casos en función del marco teórico y para responder a las preguntas de tipo abductivo –tomando prestada la distinción de Peirce (1931), entre *inducción*, *deducción* y *abducción*. Un método abductivo (véase Parisi, 2012: 232-233) se basa en la argumentación de la propuesta explicativa más probable, pero no al modo probabilístico ni de premisas causales, sino basada en ciertas condiciones, que se pueden derivar del estudio empírico, según que las afirmaciones propuestas pueden ser consideradas válidas. El procedimiento más clásico de razonamiento abductivo sería una conjetura. La abducción es una lógica que propone los límites y la potencialidad de un posible recorrido interpretativo, y es la lógica que subyace a la aproximación exploratoria de un fenómeno del que se busca, por ejemplo, descubrir y formular nuevas hipótesis.

La garantía de este procedimiento de interpretación remitiría a un uso “reflexivo” del método (Orozco, 1996: 67-93), por el que el investigador va acercándose dialécticamente, en procesos de ida y vuelta para cotejar sus interpretaciones sobre los objetos, intentando objetivar sus propios procedimientos y modos de conocimiento como un modo de explicitar las construcciones a las que se ha sometido a los casos y a los objetos de investigación (Alvesson y Sköldbberg, 2000; Bourdieu, 2003).

4. Memoria / crónica de los casos

4. 1. La entrevista filmada en el diseño de la investigación

Este capítulo se centra en la fase de planteamiento y preparación de la entrevista filmada. Este proceso se inserta en la fase del diseño de la investigación, que se concretiza en la formulación del “proyecto”, la “proyección” del marco cognitivo del investigador, de sus objetivos y hipótesis sobre un fenómeno concreto de investigación.

La elaboración de las etapas previstas para alcanzar los objetivos es una acción figurativa (diseño de investigación) en el sentido de que prefigura las condiciones para que ocurran o para que puedan ser enfocadas situaciones concretas desde donde estudiar los sujetos de la investigación. La explicitación de la postura del investigador y la circunscripción de los conceptos empleados son necesarios para la formulación de los criterios que permitan sostener la validez interna de la investigación. La confrontación con la “realidad” determinará los límites y las potencialidades del posicionamiento inicial y, en la medida de lo permitido por las hipótesis y objetivos iniciales, los cambios de ruta y los aspectos a desarrollar y las pistas para plantear futuras investigaciones. En este sentido, parafraseando el título muy evocativo de un artículo de Jordi Grau (2005: 1) y trasladando el sentido a toda investigación social, “los límites de la investigación etnográfica son los límites de la imaginación”.

En este capítulo se emplea el término “imaginación” en el sentido filosófico que le da Gilbert Durand (2005: 25), como una facultad del pensamiento que permite proyectar una trayectoria de acción en el futuro. En estos términos, la investigación puede ser considerada como una trayectoria que se mueve desde la prefiguración (preparación) hacia la configuración (realización) para llegar posteriormente a la refiguración (interpretación) de los resultados del estudio, empleando los términos que utiliza Chillon citando a Ricoeur en su ensayo sobre la filosofía de los hechos (véase Chillon, 2007: 28). Por otro lado, el concepto de “imaginación”, aplicado a las situaciones que se considera pueden ocurrir, se puede trasladar, en los términos empleados por Erving Goffman (1956) con respecto a las relaciones sociales en la vida cotidiana, a las expectativas de que los sujetos actúen según determinados patrones en la escenificación de determinados roles y papeles formalizados e institucionalizados en la sociedad.

En el caso de la investigación con las herramientas audiovisuales el investigador se encuentra con un reto peculiar a la hora de plantear la investigación, el de tener que pensar e imaginar “visualmente” las etapas de la investigación y las situaciones que se espera encontrar, es decir, tiene que operativizar sus “imágenes mentales”⁵⁰.

⁵⁰ La definición de “imagen mental” remite a las representaciones figurativas que se producen en la mente, por la facultad imaginativa del pensamiento (por ejemplo, lo que vemos, lo que recordamos, los sueños y las imágenes hipnagógicas). Con el término “imagen icónica” nos referimos a todas las imágenes

Sin embargo, si esto pasa en cualquier investigación, insertar el instrumento de la cámara en la investigación significa tener en cuenta que es un medio que produce, asimismo, “imágenes icónicas”. Es decir, es un medio de comunicación y de representación. En las investigaciones que han sido escogidas en el presente trabajo como referentes empíricos, el uso del medio audiovisual está justificado desde el diseño de la investigación inicial, como se ha explicitado en la introducción. La preguntas que surgen con respecto al estudio específico remite a cómo la entrevista filmada haya sido “imaginada” en los casos tomados como referentes empíricos: “para qué”, “cuándo” y “cómo” ha sido prefigurada en el proyecto de investigación. Limitando las comparaciones a los elementos previstos y presentes desde el diseño de las investigaciones consideradas, a continuación se llevará a cabo la contextualización de las problemáticas teórico-metodológicas de la realización de la entrevista filmada en el trabajo de campo, del cual hablaré en el siguiente capítulo.

Para qué

Cada estrategia metodológica tiene su propio “porqué”, en relación causal con las condiciones específicas de cada investigación. Sin embargo, para la comparación de diferentes investigaciones es oportuno emplear algunos aspectos que pudieran ser comunes, como ya se ha explicitado en la introducción. Para ello, en este apartado la reflexión se centrará en el “para qué”, la finalidad última del uso de la entrevista filmada en los casos tratados.

El objetivo del proyecto *Panorámica social sobre la Trata en Toscana, intervenciones y servicios* (a partir de aquí “Trata”), era básicamente realizar la evaluación cuantitativa de los servicios públicos para víctimas de trata en Toscana con el objetivo de monitorizar la calidad y el funcionamiento del sistema. En paralelo, se planteó la realización de entrevistas cualitativas a los representantes de las entidades más grandes (en términos de servicios ofrecidos y número de usuarios) y a los principales expertos nacionales sobre el tema. Se consideró también la oportunidad de entrevistar a los usuarios de los servicios, es decir, a las víctimas de trata.

Los financiadores encargaron también la realización de un producto audiovisual que pudiera ser utilizado en los cursos de formación de trabajadores sociales y fuerzas de seguridad así como para sensibilizar a la opinión pública. Los gestores de los servicios para víctimas de trata (asociaciones y entidades público privadas) recalcan la necesidad de materiales educativos para la formación continua de todos los operadores involucrados en el sistema de servicios, así como de herramientas comunicativas para la sensibilización, de cara a que el tema estuviera más presente en el *agenda setting* mediático. Por tanto, el objetivo inicial fue que las entrevistas pudieran ser filmadas y utilizadas como herramienta de investigación así como para producir metraje útil para la exposición de los resultados.

producidas por el individuo (por ejemplo la pintura, la escultura y la fotografía) y que surge como representación que apela al reconocimiento por el observador por su capacidad de mimesis de la realidad, o de sensaciones, conceptos, ideas humanas (cfr. Català, 2008; Gubern, 1987; Wunenburger, 1999).

A la hora de plantear el formato de devolución de resultados con los financiadores no cabía duda de que, en lo relativo al texto escrito, el formato sería un informe de investigación. Por el contrario, en el caso del producto audiovisual surgieron algunas dificultades en la concepción del tipo de producto final a realizar. Mientras que los financiadores remarcaban la importancia de que fuera un tipo de producto informativo, pero también de entretenimiento, el equipo de investigación planteaba la necesidad de que el producto final pudiera ser entendido y considerado también como fruto mismo de la investigación.

Tanto los financiadores como los investigadores compartían el criterio ético-deontológico de no querer condicionar la investigación con expectativas sobre los resultados de la investigación (Paillet, 2012). Asimismo, también compartían la necesidad de enfrentarse a las exigencias de la difusión de los resultados del proyecto para que fuera visible y útil fuera del ámbito de los especialistas.

Esta tensión refleja un dilema, que obliga a decidir si producir metraje útil para la investigación o metraje útil para su exposición, como hemos planteado anteriormente. Aunque desde la teoría la distinción puede ser evidente en la práctica de realización los bordes entre una y otra pueden ser más sutiles.

La cuestión de fondo, en ese sentido, remite a: ¿Quién sería el destinatario de la filmación? ¿Se emplearía sólo para que fuera analizada por el investigador o más bien para ser visionada por un público? Y si es un público más amplio ¿de qué tipo de público se trataría? Ya hemos visto que el concepto de audiencia en el ámbito de la realización audiovisual en el seno de la investigación social es problemático. En el caso de los documentales divulgativos y científicos puede ser imaginada a priori, mientras que en el caso de las etnografías filmadas de carácter explorativo, tal y como son definidas por Claudine de France (1982), no tendría que ser tomada en cuenta, puesto que puede sesgar el contenido de la investigación.

En el caso del proyecto *Trata*, había que tomar en consideración perfiles distintos de potenciales entrevistados: las víctimas de trata y los expertos. Mientras que con los expertos se suponía que sería fácil contactarlos, encontrar y conseguir entrevistas con unas víctimas de trata constituía un verdadero reto para la investigación. Asimismo, mientras que los expertos podrían ofrecer un marco interpretativo de los aspectos legales, económicos y de las funciones y objetivos sociales de los servicios del sistema de protección de las víctimas de trata, las víctimas de trata podrían ofrecer su versión desde su propia experiencia personal en calidad de usuarias (es decir, desde dentro del contexto de estudio). Sin embargo, relacionarse con las víctimas de trata implicaba no solo problemáticas sobre el acceso al campo, sino también sobre la posibilidad de establecer una relación de confianza para que hablaran.

Por tanto, en el caso del proyecto *Trata* la opción elegida fue la de realizar dos tipos de entrevistas: unas de carácter explorativo con las víctimas de trata que pudiera producir metraje útil para la investigación (fuera este utilizado o no para el producto final) y unas entrevistas de carácter expositivo a expertos; estas últimas orientadas a la realización de un producto divulgativo final y para un sector de público específico: es decir, las fuerzas de seguridad y los operadores de las entidades y servicios a las víctimas de trata.

A su vez, en el caso del proyecto *Intercambio de habilidades* (a partir de aquí “Chica”), el objetivo era la realización de un vídeo participativo con una chica con síndrome de Down, sobre la representación y auto-presentación a través de las herramientas audiovisuales. El objetivo del proyecto era producir una representación adecuada de la discapacidad. Con respecto a la relación con los financiadores y otros miembros de la asociación a la que pertenecía la chica no ha habido dificultad de entendimiento mutuo sobre el tipo de producto final que de ahí pudiera resultar. Esto tiene que ver con que el vídeo participativo es reconocido como un tipo de producto audiovisual tanto en un ámbito académico (como ámbito de estudio: Milne, Mitchell y de Lange, 2012) como por parte de instituciones privadas, ONGs y asociaciones que trabajan en el ámbito social (donde se emplea para la sensibilización social y para “dar voz” a los colectivos menos representados: White, 2006).

El elemento común de las dos perspectivas respecto al vídeo participativo, la académica y la de las entidades sociales, es el presupuesto de que el uso de este tipo de estrategias puede constituir un medio de comunicación útil para interactuar con los sujetos. Asimismo, se considera adecuado como un modo de producir una representación alternativa de la diversidad a la vehiculada por los medios de comunicación. Sin embargo, la diferencia de posturas reside en que desde el punto de vista de la investigación académica estos presupuestos son más bien una hipótesis que puede ser refutada en la propia realización; por su parte, en el ámbito externo a la universidad la realización del vídeo participativo respondería en sí misma a los objetivos ya que se “da voz” al otro.

Desde el punto de vista del diseño del proyecto Chica, el uso de las entrevistas filmadas podía cumplir un papel doble: un medio de comunicación útil tanto para interactuar con los sujetos para la ocurrencia de las situaciones a grabar como para la producción de auto-representaciones.

En suma, el uso de la entrevista filmada en los casos tratados podría responder a tres finalidades: (a) descriptiva expositiva; (b) explorativa; y (c) la de ser una herramienta de comunicación en el proceso de la investigación.

En lo que se refiere a las entrevistas de carácter explorativo una cuestión relevante sería: ¿para qué filmar la entrevista y no sólo registrarla en audio? Mientras que en el caso de las entrevistas a expertos (entrevistas de tipo expositivo) la filmación estaría justificada en sí misma por el hecho de tener que realizar un producto audiovisual divulgativo contando

con el discurso experto, en el caso de las entrevistas de *Trata* y de *Chica* la justificación de la filmación más bien se vincularía con sus cuestiones específicas como proyectos exploratorios o participativos.

En el caso de las víctimas de trata no teníamos la certeza de que podríamos llevar a cabo las entrevistas y que, si eso se consiguiera, podríamos grabar sus caras (puesto que los usuarios de los servicios para víctimas de trata, generalmente son personas que han denunciado sus explotadores y que están bajo protección policial), así que se suponía que podríamos grabar únicamente el audio. Por otro lado, suponíamos que quizás podríamos llegar a encontrarlas en las casas de acogida (uno de los servicios ofrecidos por el sistema de protección social en Toscana) y poder efectuar la investigación en el contexto de uno de los servicios ofrecidos por el sistema de protección, es decir el lugar de acogida. En ese sentido, se consideró que si esto fuera posible, se grabarían imágenes de los lugares de acogida. La idea era que, quizás, este material pudiera ser visionado posteriormente junto con ellas y que se pudiera facilitar así la obtención de la entrevista enfocándola en torno a la manera de vivir y usar el servicio. Asimismo, ante el hecho de no contar con otras imágenes con esto podríamos tener metraje útil para la exposición. Un planteamiento análogo de uso de la cámara y de la entrevista la cámara, se propuso en el caso *Chica*. En la realización del vídeo participativo tanto la filmación de los lugares como la filmación de la entrevista se diseñó como una manera útil de estimular y continuar el diálogo, así como de planificar posteriores entrevistas.

Es decir, en el caso de las víctimas y de la chica con síndrome de Down, a diferencia de las entrevistas a expertos cuya finalidad era sólo expositiva, el objetivo de la filmación de todo el proceso de interacción y de los entornos en que ocurría podía ser “proyectivo”: las imágenes y del sonido grabado podrían ser usados para ser visionados en conjunto con los sujetos y estimular el diálogo en torno al tema objeto del estudio.

En resumen, en el caso de la entrevista a expertos, la filmación y las preguntas operaban para elicitación de respuestas de los entrevistados (siendo el objetivo identificar con la filmación unos temas que deben ser representados, lo que correspondería al caso A en la tabla siguiente); en el caso de las entrevistas de carácter explorativo como en el caso las víctimas y la *Chica*, la filmación y las preguntas iban orientadas a identificar temas, detectar conceptos, categorías e, incluso, para formular hipótesis para el análisis e interpretación (lo que correspondería al caso B en la tabla siguiente). Por su parte en estos últimos dos casos, la filmación y las preguntas estaban orientadas también por un objetivo proyectivo de producir temas, conceptos e hipótesis para volver, a partir de estos, a elicitación de las respuestas que luego se someterían a análisis (casos C y D de la tabla siguiente).

ESQUEMA 11. Estimulación de respuestas

Adaptado y traducido del texto *Elicitation Techniques for Interviewing* de Johnson y Weller (in: Gubrium y Holstein, 2002: 494)

Bottom-Up: Uso de la elicitación para generar temas

(A) Elicitación → Temas → Descripción

(B) Elicitación → Temas → Tarea → Análisis → Interpretación

Top-Down: Uso de la elicitación para confirmar la validez de los temas o Elicitar el conocimiento sobre temas conocidos

(C) Temas → Elicitación → Tarea → Análisis → Interpretación

(D) Temas → Tarea → Elicitación → Análisis → Interpretación

Cómo

Estas diferentes entrevistas en el seno de los dos proyectos, implicaban estrategias específicas a la preparación de la entrevista filmada.

En primer lugar, las entrevistas a los expertos, en coherencia con el modelo productivo propio de un producto audiovisual divulgativo, requerían de una exhaustiva fase de preparación previa. En este caso la filmación se planteaba tras la elaboración de los resultados de la investigación previa de carácter cuantitativo, que había mostrado una disminución de los servicios ofrecidos a las víctimas de trata en Toscana. Paralelamente se había llevado a cabo una revisión de: la literatura legal sobre el fenómeno criminal de la trata, así como de los diversos estudios que hablaban del papel del asociacionismo y los movimientos sociales para la visibilización del fenómeno y las subsiguientes formulaciones de las leyes. Por último, se habían analizado los diferentes estudios cualitativos sobre las víctimas en Italia.

Así que, después de esta fase, se había conseguido identificar unos temas en los que se debía profundizar y que se debían hacer resaltar en el producto divulgativo final:

- (a) El funcionamiento del sistema de servicios a la víctimas de trata en Toscana, su origen, su evolución en el tiempo, así como las problemáticas y perspectivas futuras.
- (b) La definición del fenómeno de la trata (la evolución del fenómeno criminal y la tipología de víctimas).

Por otro lado, se había identificado tres macro-dimensiones del fenómeno de la trata:

- (1) El fenómeno de la prostitución y la trata de blancas.
- (2) La explotación laboral y la trata de blancas.
- (3) Los menores no acompañados y la trata de blancas.

Como hemos visto en el caso del producto de divulgación científico, la entrevista se orientaría a que, una vez identificados los temas relevantes, en la filmación alguien pudiera ser entrevistado para hablar de ellos, bien a partir de la propia experiencia o por ser experto en la materia. En este sentido, el uso de los expertos se pensaba como una forma de dotar de credibilidad a la argumentación del producto audiovisual, ya fuera por su reputación moral, por su cargo o por su conocimiento de la materia. La realización de la entrevista en estos casos tendría como fin producir un conocimiento de tipo informativo y explicativo.

Los perfiles de personas adecuados para contactar, de acuerdo con los temas anteriormente mencionados, fueron:

- (a) Fuerzas de seguridad locales
- (b) Funcionarios de las instituciones locales
- (c) Expertos nacionales (académicos, funcionarios públicos y representantes de asociaciones civiles)
- (d) Expertos legales
- (e) Trabajadores de lo social

Longi Gil i Puértolas (2008: 113) resalta que la entrevista en el documental clásico de tipo expositivo y divulgativo requiere de una estrategia retórica para que los personajes actúen en el papel de “testigos de hechos” expresando sus experiencias y opiniones ante las indicaciones y las preguntas de los entrevistadores. Algo parecido a esto fue lo que ocurrió en el proceso de elaborar el guión de las entrevistas: se plantearon unas preguntas según un modelo de entrevista semiestructurada, fuertemente dirigida a que ellos pudieran responder de la manera esperada. Es decir, en este caso, la entrevista no tenía el interés de producir datos para la investigación, sino más bien de mostrar los contenidos ya elaborados por la investigación previa. En este caso, por lo tanto, el uso del audiovisual no constituía una herramienta de investigación. Sin embargo, no se tenía la seguridad de qué respuestas darían ni de si podríamos extraer metraje útil para la exposición. Por lo tanto, podríamos encontrarnos respuestas distintas u opuestas a la esperadas, es decir, la argumentación ya formulada podía ponerse a prueba.

Para cada experto, en suma, se plantearon una serie de preguntas comunes y una serie de preguntas específicas según el perfil (aunque más que de verdaderos guiones cerrados, se trataba de una escaleta de preguntas):

Panorámica social sobre la trata

Entrevista a Experto Dirección Provincial del Trabajo, Pisa
27 de diciembre de 2010

1. ¿Qué diferencia hay entre los trabajos forzados, la explotación laboral grave y la trata o *trafficking*?
¿Están interconectados? Marco introductorio de los contornos y problemáticas de estos fenómenos
2. El tráfico se asocia comúnmente a la prostitución. Pero, ¿a qué sectores económicos afecta?
¿Cuáles son las categorías de trabajadores vulnerables? Indicadores de posibles situaciones de trabajo forzado y *trafficking*
3. Especificidades de las condiciones de los trabajadores migrantes (migración y *trafficking*),
especificidades de condiciones de los menores (menores y *trafficking*)
4. Convenciones de la OIT y leyes nacionales contra el tráfico de seres humanos. Puntos fuertes y puntos débiles. Breve panorámica.
5. Líneas y perspectivas de desarrollo de políticas e intervenciones para la lucha contra el *trafficking*
6. Si fuera posible agradeceríamos cualquier mención a estimaciones o datos relativos al fenómeno en Europa e Italia.

Guión de entrevista 1

Panorámica social sobre la trata

Entrevista a Experto, Profesor Universitario
Turín, 22 de diciembre de 2010

Temas

El sistema

1. El Informe del Observatorio concluye con la afirmación de que es posible hablar en Italia de un sistema consolidado de ayuda a las víctimas de trata. ¿Cuáles son las características o puntos fuertes de este sistema?

El voluntariado

2. ¿Qué papel han tenido el voluntariado y el tercer sector en sacar a la luz el fenómeno, en la definición de la normativa de referencia, en la realización de actividades? ¿Cómo se ha aproximado el voluntariado a la trata y en qué medida se pudiera hablar de una “vocación previsor” del voluntariado?

Límites, condicionantes e incoherencias de las políticas del sector

3. Los actores del sistema subrayan en muchas grabaciones la importancia de distinguir los borradores de las políticas en materia de trata de las políticas inspiradas por la exigencia del orden público y el gobierno de la ilegalidad.

¿Cómo inciden las leyes de inmigración, seguridad e intervención en situaciones de emergencia sobre la posibilidad de mantener esta distinción y, más generalmente, sobre la coherencia del sistema de intervenciones para la lucha contra la trata?

El ejemplo de los menores extranjeros implicados en la economía ilegal

4. Un aspecto muchas veces resaltado por el Informe es la escasa atención a la lucha contra las situaciones de explotación laboral grave y la presencia de lo que la Ley define como “distintas políticas en relación a los distintos tipos de explotación de los que aquí se trata”. Algunos de nuestros entrevistados subrayan la dificultad de aplicación del artículo 18 a las situaciones de explotación laboral grave, en particular en el caso de los hombres.

¿Similares dificultades pudieran indicar una dificultad más general para trazar una línea divisora entre el trabajo traficado y otras formas de abuso y explotación del trabajo migrante y de la necesidad de distintas políticas gubernamentales sobre las migraciones?

Guión de entrevista 2

El hecho de que sus respuestas debieran ser filmadas condicionaba en gran medida estas preguntas. De hecho, se necesita de unas condiciones muy particulares para que cumplieran su función en el producto final. Al ser filmada el lenguaje que se necesitaba para que esta voz del experto cumpliera con sus objetivos de ser un testigo, debe ser una voz limpia, sin aliteraciones, con un discurso claro, coherente, sin dudas, etc. (condiciones, como se puede observar, muy distintas de las de una charla oral). Por lo tanto, la formulación de las preguntas, aunque abierta, no se trataba de un diálogo, sino de la elicitación de un discurso para el que se deben generar las condiciones apropiadas para su enunciación. Por tanto, se preveía que se podría llegar a pedir que repitieran las frases; y, que si pidieran conocer las preguntas del guión, éstas se les enviarían con antelación, de modo que pudieran prepararse las respuestas apropiadas. Esta manera de filmar una entrevista, propia del documental divulgativo, se distingue, como pudimos ver anteriormente, de otras estrategias de entrevista en otros ámbitos (como la entrevista en un contexto de investigación etnográfica) como vemos en el caso a continuación.

Por su parte, en la preparación de las entrevistas a las víctimas de trata (y, como veremos, a la chica con síndrome de Down) el proceso se planteaba de forma diametralmente opuesta. Es decir, el uso de la cámara estaba planteado desde el inicio como herramienta de exploración. Sin embargo, en el caso de las víctimas, la fase de preparación no dependía exclusivamente del tratamiento de la información y de la documentación sobre los estudios llevados a cabo. Más bien, era difícil saber con antelación si podríamos llegar a entrevistar a alguna de estas personas. La preparación de cualquier eventual entrevista, requeriría de una exploración de campo previa, al modo de lo que en la entrevista etnográfica se conoce como fase de observación asistemática, previa al trabajo de campo.

Se pensó que una buena estrategia de contacto podrían ser los representantes de tres de las mayores entidades toscanas que gestionan las casas de acogida, que se habían mostrado disponibles a que pudiéramos conocer a algunas de las víctimas. Sin embargo, nos avisaron de que dudaban que podríamos conseguir que colaboraran. Además, nos advirtieron que las condiciones que estos encuentros requerirían: para no interferir en el trabajo de recuperación e integración de estas personas, se nos perdía tratar el menor número de temas sensibles, así como garantizar el anonimato de las personas y de las entidades (que son protegidas y ocultadas al público).

En un primer momento, se dio la posibilidad de acudir a la casa de acogida para un primer encuentro. Puesto que el objetivo primordial era más bien explorar el lugar y el contexto social, a fin de evitar que la cámara generara reacciones de rechazo, éste encuentro se hizo sin ella. Ya en este primer encuentro, la situación se presentó bastante complicada por diferentes razones, como las dificultades para interactuar de forma fluida debidas al idioma (todas ellas eran de países de Europa del Este, África Subsahariana y Brasil) y a las dificultades inherentes a la relación con una persona desconocida.

De forma previa a este primer contacto, se había planteado que una de las fuentes de problemas más importantes pudiera tener que ver con cómo influiría el modo de presentarse. Se optó, con el fin de que la filmación no introdujera más condiciones de violencia de las que ya habían sufrido estas personas, por explicitar en todo momento la finalidad de la presencia en este entorno de la investigadora principal: es decir, poder realizar unas entrevistas sobre sus experiencia en la casa de acogida y sobre los servicios.

Tras este primer encuentro, se fue vislumbrando la posibilidad de utilizar la cámara como medio de interacción, con el objetivo de ir creando contextos de cada vez mayor confianza. Se optó, a partir de ese momento, por ir muy a menudo a la casa de acogida y participar en las actividades de grupo externas, como los cursos de costura, entre otras actividades. Después de cerca de un mes de encuentros se dio la oportunidad de que sus obras de costura fueran vendidas en una subasta, actividad en la que la cámara y la filmación cobró mucha relevancia puesto que querían que se grabaran los diferentes productos.

A partir de este evento, la disponibilidad de una cámara hizo surgir la curiosidad de muchas de estas personas hacia las herramientas audiovisuales (la cámara y el ordenador empleados en el estudio), por lo que muchas de ellas empezaron a interesarse en la posibilidad de montar vídeos con sus fotografías personales (principalmente, las tomadas con sus móviles, pero también tenían algunas de sus países de origen, que eran su principal recuerdo de la familia).

Este proceso dio lugar a muchas conversaciones fragmentarias que, desde los temas más generales, llegaron a los temas personales vinculados con su propia historia de vida y su condición. En particular, una chica del Este se abrió y dio permiso para que un día grabáramos una entrevista, en la que contaría su historia. Y, al poco tiempo, también dos chicas africanas se mostraron disponibles a que se las entrevistara. Para preparar estos eventos, se contempló que la interacción con la cámara, pero sin filmar la cara, siguiera un patrón no directivo, siendo el diálogo y los temas llevados por ellas. Sin embargo, sí se plantearon tres grandes ámbitos temáticos que se querrían abordar en estas entrevistas:

- (a) El momento y las razones por las que consiguieron salir de la situación de esclavitud.
- (b) El papel de las asociaciones civiles en este proceso.
- (c) Su opinión sobre los servicios a las víctimas de trata.

Pero, también, algunos temas significativos según la interpretación de la investigadora, a partir de las conversaciones previas, tales como: la casa de acogida como un lugar de paso, los problemas de convivencia con otras personas de esta casa, o la casa de acogida como lugar que producía tanto desilusión como esperanza.

A diferencia de las dos vertientes del caso anterior, en el proyecto Chica la oportunidad de utilizar la filmación de la entrevista surgió durante el mismo trabajo de campo para la

realización del vídeo participativo. Aunque desde el diseño del proyecto se había considerado la posibilidad de llevar a cabo entrevistas o que estas fueran empleadas como técnicas proyectivas, sólo después de una larga fase exploratoria en el campo se planteó la oportunidad concreta de filmar entrevistas como método, herramienta y técnica principal de exploración y de realización del proceso participativo.

El contacto con la chica se produjo por la intermediación de la entidad social que había apoyado el proyecto. Los padres de la chica, con los que se contactó, se mostraron disponibles a colaborar, puesto que compartían el objetivo mismo del proyecto (explorar con el uso de los medios audiovisuales la posibilidad de que pudieran producirse unas representaciones alternativas de la discapacidad a las vehiculadas por los medios de comunicación de masas según la filosofía de su asociación).

Para establecer una relación de confianza y de colaboración con la chica, la investigadora se desplazó numerosas veces a su casa. Esto supuso una aproximación a sus hábitos y formas de comportarse en la vida diaria, así como a la forma de relacionarse con distintas tareas a lo largo del día. Este proceso permitió, asimismo, largas conversaciones previas y una familiarización progresiva entre la chica y la realizadora (lo que llegó a producir una relación bastante estrecha, en la que la realizadora pasaba mucho tiempo con la chica, llegando incluso a convivir unos días seguidos durmiendo en la misma habitación). De esta forma se pudo plantear el acercamiento a cuáles podían ser las limitaciones y posibilidades de llevar a cabo la tarea de hacer el vídeo juntas, desde la fase de preparación hasta la fase del montaje.

Dado su contexto familiar, la chica tenía algunos conocimientos de uso de la cámara (teniendo incluso en propiedad una pequeña cámara amateur) y entendía las funciones básicas de uso del ordenador, además de una particular predisposición y entusiasmo por el manejo de los instrumentos audiovisuales. Su deseo, de hecho, era realizar un vídeo como si fuera una periodista. A lo largo del proceso, se intentó en repetidas veces explicitar los objetivos, la motivaciones y el papel de la realizadora para llevar a cabo el proyecto, pero en diferentes momentos se hicieron patentes las distancias a la hora de encontrar un código comunicativo común y, más específicamente, sobre el sentido de la tarea del vídeo participativo (en ocasiones parecía que para la chica cada una de las tareas era más bien un contexto de juego que parte de un proceso organizado de llevar a cabo un producto audiovisual muy concreto). Sin embargo, ella sí parecía explicitar y reconocer a menudo el interés en autorepresentarse y describirse a partir del uso de la videocámara.

De acuerdo con la finalidad del producto a generar, el primer problema que habría que enfrentar sería cómo conseguir que el modelo de colaboración con la chica fuera lo menos directivo posible, razón por la cual se planteó previamente optar por crear las circunstancias de que ella pudiera definir qué, cómo y cuándo filmar. Sin embargo, también se consideraba la posibilidad de que el simple hecho de crear cada vez las circunstancias otorgaría al proceso de una dirección muy marcada por la investigadora.

Lo más relevante, desde el primer momento que la chica empezó a aprender a manejar la cámara, fue que quería utilizarla para hacer entrevistas y ser entrevistada (lo cual no resultaba extraño si seguimos las apreciaciones de Denzin (2001, 2002) cuando habla de la forma entrevista como el género comunicativo más extendido y difundido mediáticamente). Es decir, fue alrededor del hecho de entrevistar y ser entrevistada que se decidió desarrollar todo el proceso, en el que los contenidos y estructuras de una entrevista podrían surgir como temas o actividades. Del mismo modo, se previó una estrategia de filmación en la línea de las dos vertientes del modelo participativo, a saber: la filmación como instrumento de elicitación de las respuestas (para identificar el tema a tratar, con preguntas como “de qué quieres hablar” o “qué quieres mostrar”); haciendo manejar la cámara directamente a la chica (según los planteamientos del *native-making*).

Cuándo

La programación de la realización de las entrevistas a expertos se vio condicionada por las exigencias del proyecto, pero también por los recursos humanos, técnicos, financieros y el tiempo disponible. Originalmente se había planteado contactar con 20 personas en distintas ciudades de Italia a lo largo de 4 meses (de noviembre de 2010 a febrero de 2011), lo cual suponía también el desplazamiento a estas ciudades. A continuación puede observarse una lista de los participantes estimados en la preparación del proyecto:

- (a) Representante de la casa de acogida y trabajadores de la entidad, Lucca.
- (b) Representante de la casa de acogida, trabajadores de la entidad, fuerzas de seguridad, funcionarios de la comarca en Pisa.
- (c) Fuerzas de seguridad de Calenzano (en Florencia).
- (d) Representante de entidad, trabajadores de la entidad, fuerzas de seguridad, Florencia.
- (e) Expertos académicos y funcionarios, Turín.
- (f) Expertos académicos y funcionarios, Roma.

La posibilidad de programar las filmaciones dependía de la disponibilidad de los expertos, lo que supuso una gran dificultad organizativa y de planificación, por numerosos cambios de fechas y cancelaciones. Estas dificultades logísticas también condicionaron la organización del rodaje: ya que, por un lado, no se podía plantear más de una entrevista por experto y, por otro lado, el tiempo disponible para cada entrevista dependía de la disponibilidad de cada persona. Sin embargo, se acordó con cada uno que la entrevista no podría durar menos de una hora, considerando también el tiempo necesario para posicionar la cámara. Se determinó que el lugar de realización fuera su lugar de trabajo con el objeto de que fueran grabados en el lugar en el que desarrollaban su rol social, esto es, el papel que como testigos en el producto audiovisual encarnarían en la representación.

El equipo de filmación estaba reducido a dos personas (las dos investigadoras del proyecto, una con función de entrevistadora la otra con función de cámara y sonidista). Hubiera sido más adecuado poder contar con más personal, pero esto no fue posible por motivos de presupuesto. Sin embargo, para el rodaje se dispuso de herramientas que pudieran producir metraje de alta calidad: una videocámara de alta definición (Canon XHA1), con micrófono de cañón direccional añadido a la cabeza de la cámara y con micrófono de corbata para que fuera posible grabar en distintos canales el audio y poder desplazar la cámara a la distancia requerida si esto fuera necesario. Para sujetar la cámara se contó con un monopié Manfrotto. Se descartó el micrófono de mano para que no quedara grabado en el plano, ya que la entrevista no se orientaba a recoger declaraciones breves al estilo del periodismo informativo, sino más bien respuestas exhaustivas y de carácter expositivo, al estilo de los documentales divulgativos clásicos.

Por su parte, en el caso de las entrevistas a las víctimas de trata no fue posible planificar con antelación cuándo y cómo hubieran podido tener lugar las entrevistas. La fase exploratoria de acceso al campo duró más de un mes (con una cadencia de dos veces a la semana), seguida de otros dos meses de visitas a la casa de acogida (con una cadencia de tres veces a la semana), en la que se pudo empezar a utilizar las herramientas audiovisuales en la interacción con las víctimas de trata. Aunque algunas chicas dieron la posibilidad de ser entrevistadas, en realidad no se pudo nunca saber con certeza cuándo esto iba a tener lugar, pudiendo cambiar de opinión y echarse atrás, dado que la situación emocional y vital de estas personas era bastante compleja. Por tanto, para poder llevarlo a cabo en el momento oportuno y a la mayor rapidez, la realizadora se dotó de micrófonos direccionales instalados en la cabeza de una videocámara de alta calidad. Cabe resaltar que en este caso la realización fue llevada por la sola investigadora en calidad de realizadora.

En el caso de las entrevistas a la chica tras un trabajo de campo previo que consistió en un mes de visitas (una vez a la semana, con una estancia más larga de algunos días), se decidió de forma compartida con la chica que la realización de las entrevistas como forma de “auto-presentación” y de “representación” constituiría el método mismo por el que se llevaría a cabo el proceso de producción del vídeo participativo. Así que todo el trabajo de campo se vería condicionado completamente por la realización de distintas entrevistas. Por eso mismo, el material empleado fue muy diverso, es decir, se emplearon una videocámara de alta calidad, dos videocámaras domesticas, dos trípodes y diferentes tipos de micrófonos: de cañón corto direccional, de corbata y de mano. Cabe subrayar que, en este caso, no se requería de un equipo de filmación, más allá de dos sujetos involucrados, la realizadora y la chica, contando la primera con más experticia.

En conclusión, en la fase de preparación de la entrevista filmada en estos tres casos, podríamos observar dos tendencias diferentes: (1) una basada en la documentación previa, como en el caso de la entrevista a expertos, orientada a la producción de un documental divulgativo; (2) otra en la que la preparación misma se basa en los procesos de la fase de acceso al campo (como hemos podido ver ocurrió en las entrevistas a las

víctimas de trata y en el vídeo participativo con la chica). La gran distinción de la primera tendencia con respecto a la segunda sería que los expertos no serían sometidos a investigación ni se exploraría su representación, sino que serían tratados como meros productores de un contenido a divulgar.

4. 2. La realización de las entrevistas filmadas

En este apartado se profundizará la fase de realización de la entrevista filmada en los casos tratados, es decir la fase del rodaje en el modelo de producción audiovisual y la fase de recogida de datos desde la perspectiva de la investigación social.

Expertos

En el caso de las entrevistas a expertos cabría resaltar que la realización audiovisual fue posterior a la fase de investigación. En este caso, el momento del rodaje no servía para la recogida de datos para ser analizados, sino más bien para obtener el metraje útil para la exposición. La entrevistadora había informado previamente con claridad a cada entrevistado sobre su rol y el motivo de la entrevista, así como se negoció con cada uno de ellos cómo se podría proceder. Pero también se informó a cada uno de sus derechos y las condiciones básicas necesarias para la realización de la entrevista (el tiempo mínimo necesario, el tipo de lugares adecuados para hacerlo, etc.).

A lo largo de estos contactos previos, la entrevistadora fue explicitando el sentido de la realización: esto era que los entrevistados contestaran a las preguntas en calidad de expertos sobre aspectos concretos del fenómeno de la trata de blancas. En la mayor parte de los casos, los entrevistados respondieron positivamente, mostrando su interés y disponibilidad, así como solicitando información sobre lo que se esperaba de ellos. Podría decirse que el momento de la realización de estas entrevistas los roles habían sido ya predefinidos y, por tanto, las personas actuaron de las formas esperadas por las convenciones socialmente determinadas (Goffman, 1969, 1972): el entrevistador llegaba antes de la hora prevista, en el momento del encuentro las personas se presentaban de nuevo de forma breve y, mientras una de las investigadoras preparaba el aparato de grabación (ponía la cinta en la cámara y situaba la cámara en el trípode) la entrevistadora charlaba informalmente con el sujeto sobre la entrevista a realizar. En todos los casos, los entrevistados, aunque ya sabían de qué se hablaría quisieron volver a convenir los temas que se tratarían. En respuesta a esto, la entrevistadora procedía a resumir por puntos los temas más relevantes.

A su vez, mientras esto sucedía, la persona que manejaba la cámara intentaba más bien encontrar cuál sería el lugar más apropiado para grabar, en función de las condiciones de luz, y determinar cuál debía ser la disposición de los sujetos en el espacio para efectuar la grabación. Por lo general se había solicitado grabar en los diferentes lugares de trabajo de los entrevistados. Sin embargo, esto no fue posible en todos los casos y algunas entrevistas fueron realizadas en el exterior sin previa localización, en el primer lugar donde pudieron ser llevadas a cabo.

Dado que no se contaba, por cuestiones de presupuesto, con aparato de luces/focos, se intentaron encontrar las mejores condiciones de iluminación disponibles en el entorno en

el que se llevaban a cabo las entrevistas. Aunque no siempre se pudieron encontrar las mejores condiciones de luz natural o no había margen de movimiento, lo que influyó negativamente en la filmación. Sin embargo, como es costumbre, en los casos en los que fue posible hacerlo en un interior, se optó por acercarse a los puntos de luz de las ventanas para conseguir un mejor efecto.

Otro aspecto importante para la selección del lugar, antes de llevar a cabo el rodaje, fue determinar que éste fuera lo suficientemente adecuado para la grabación del audio minimizando las interferencias. Por ejemplo, se optó por cambiar el lugar si había cerca una fuente de ruido u otras personas.

En el momento de realización de estas entrevistas filmadas, en coherencia con la selección previa del estilo de filmación, se dispuso la cámara para grabar un plano medio, situando la altura al nivel de los ojos del entrevistado, con una sola persona por encuadre, y quedando la entrevistadora en el lado opuesto, fuera de campo, según las convenciones de realización de entrevistas en los documentales expositivos clásicos (Gil Puértolas, 2008: 113). Se dispuso a que fuera una toma estática sin movimientos de planos y, a parte el balance de blanco, no se consideró oportuno intervenir en regular la profundidad de campo puesto que no se buscaba un efecto narrativo en ello. Se intentó trabajar la composición de manera que el sujeto no estuviera totalmente centrado en el encuadre, según la regla de los tercios en composición⁵¹, aunque no siempre fue posible.

Se explicitó al entrevistado que, en lugar de mirar a la cámara, lo hiciera a la entrevistadora. Esta había sido una elección estilística previa, según las convenciones del modelo del documental divulgativo y de la entrevista televisiva, que plantean, desde el punto de vista del espectador futuro, que hay dos niveles de identificación: la identificación con la cámara y la identificación con la persona o “personaje” que actúa. Se suele entender que mientras que la mirada a cámara apela directamente al espectador, la mirada fuera de campo apela a la presencia de otra persona –una entrevistadora fuera de campo- (Altin y Parmeggiani, 2008: 22).

Sin embargo, no siempre estas reglas pudieron ser correctamente empleadas, puesto que los entrevistados se movían, miraban a la cámara, se desplazaban, etc. Y se privilegió dar prioridad a las exigencias de iluminación y la grabación adecuada del sonido.

⁵¹ La regla de los tercios es una de las reglas de composición de la imagen basada en la convención de dividir o mejor dicho, de imaginar de dividir el encuadre de la imagen rectangular en tres tercios por tres líneas horizontales y por tres líneas verticales. Así se pueden ubicar en la intersección de las líneas imaginarias cuatro puntos importantes de la imagen. La regla es que sería recomendable tomar la referencia de los cuatro puntos importantes para utilizarlos de cara a alinear los sujetos y los objetos (Arnau Rossellò, 2008: 143-154).

Como se ha dicho anteriormente, un aspecto importante de la propia realización de la entrevista fue que los entrevistados ya conocían de qué se iba a hablar. En ese sentido, las preguntas orientadas de forma directiva por la entrevistadora iban encaminadas a dar una pauta al entrevistado para que hablara. Esto es, puesto que ya se sabían las preguntas y se suponían las respuestas (aunque no se supiera el orden exacto ni la delimitación exacta del tema), se trataba más bien de una puesta en escena de la entrevista en la que cada uno actuaría de acuerdo con su rol.

El objetivo de esta puesta en escena era obtener las declaraciones del entrevistado de forma entendible para un público amplio, lo que hizo que cada vez que este discurso no era claro se repitieran algunas frases o se volviera a preguntar al entrevistado para que simplificara. Un buen ejemplo de esto fue el caso de la entrevista al experto profesor universitario, que se inició empleando una técnica de embudo: primero preguntas generales y después preguntas específicas, a las que el entrevistado iba respondiendo. Pero, tras los primeros 20 minutos, dada la complejidad de la argumentación, se le pidió al entrevistado si podía replantear la contestación intentando una aproximación más sencilla al asunto. Al pedirle esto, progresivamente su actitud cambió, empleando una mímica y un tono de voz más enfáticos, produciendo una argumentación más pautada y clara.

En suma, este tipo de entrevista, aunque formalmente pudieran pensarse como estructuradas y siguiendo un estilo directivo (puesto que las preguntas son claramente formuladas), en realidad no se trata de entrevistas de una investigación social. Su estructuración es implícita a la puesta en escena. Se trata de una directividad que, en lugar de negar la palabra al otro, se la da: es decir, no implica tanto una relación de dominación por parte del entrevistador; más bien al contrario supone un reconocimiento del estatus, posición y legitimidad de la palabra del experto.

En el caso de la realización de la entrevista a las víctimas de trata sus condiciones, presupuestos y desarrollo se dieron de forma diametralmente opuesta a las anteriores. Como ya vimos anteriormente, la posibilidad de que tuvieran lugar se planteó tras una larga fase de exploración y de inserción en el campo. El papel de la realizadora en la casa de acogida había sido explicitado desde el principio del estudio: esto es, el interés era, siempre que fuera posible, tener su versión sobre los servicios a las víctimas de trata, dentro de un proyecto de investigación más amplio sobre la calidad de los servicios.

Como ya se comentó, frente a las reticencias iniciales se había podido ir generando una progresiva confianza con estas personas a través de compartir actividades y de ir, poco a poco, haciendo que la presencia de la cámara fuera algo familiar, empleándola como un medio de la comunicación e interacción mutuas. En la casa de acogida tres chicas accedieron a que se las entrevistara: una chica del Este Europa y dos chicas de Ghana. Posteriormente, realizando el trabajo la realizadora tuvo la oportunidad, gracias a la intermediación de algunas trabajadoras de la casa de acogida, de contactar con algunas antiguas usuarias, esto es, víctimas de trata que ya habían salido y que, tras su incorporación a la vida social fuera de la casa, habían mantenido el contacto. En concreto, se pudo entrevistar a una mujer brasileña y a una mujer albanesa.

La chica del Este acogió a la realizadora en su habitación, durante una visita, mientras que ella hacía sus tareas para aprender italiano. A la sugerencia de que igual podría ser interesante filmarla mientras hacía las tareas se pudo empezar el diálogo, tras convenir con ella que se haría de manera que no se viera la cara.

Después se le preguntó si, mientras filmábamos, quería contar algo sobre la vida en la casa de acogida y su experiencia en ella, a lo que contestó que no se sentía cómoda por no saber bien el italiano, por lo que preferiría pensar antes que decir y escribir sus respuestas. En este contexto la conversación se encaminó a hablar de si a ella le gustaba escribir, ante lo que ella contestó que tenía un diario donde escribía sus poesías y sobre su vida. Ante las preguntas de la investigadora (siguiendo el “arte de no ir al grano” que comenta Guber, 2005: 221-225), la chica se ofreció a mostrar el diario y leer algunas poesías que describían y expresaban distintos aspectos de su vida pasada y presente, así como algunas de sus expectativas de futuro.

Dado que la chica se encontraba más cómoda expresándose mediante la escritura, la entrevistadora decidió en aquel momento no seguir con un formato de interacción basado en preguntas formuladas sino en preguntas más propias de una conversación. Por ello más bien se le pidió si le gustaría que fuera grabada leyendo las poesías para que otras personas lo pudieran ver después. La entrevistadora le sugirió que escogiera aquellas que mejor representaban su estado de ánimo en relación a su experiencia y a la vida en la casa de

acogida. Tras aceptar, con mucho entusiasmo aparente, la chica se dejó filmar leyendo permitió filmar alguna de sus pertenencias, como el diario, sus escritos y algunos otros objetos de su habitación, compartida con otras personas.

De una cierta manera, aunque no se filmara su cara, el uso de la cámara tuvo un efecto tanto positivo como negativo en la interacción de la entrevista: por un lado, muchas conversaciones en las que daba información concreta sobre su vida no podían ser grabadas ante la cámara; por otro lado, gracias a la cámara se pudo acceder a algunos ámbitos íntimos y cargados de emocionalidad (Faccioli y Losacco, 2010) de su vida cotidiana, que ella podía expresar de un modo público. Es decir, evitando filmar aquellas cuestiones que permitirían identificarla, atender a estas actividades cotidianas permitía una aproximación muy directa y cercana a su singularidad (en el sentido planteado por Merleau-Ponty, 1968 [1951]).

Esta primera entrevista (distinta tanto de la conversación informal como de las entrevistas con preguntas directas), junto a otras filmaciones realizadas en el contexto de actividades cotidianas en la casa, dio forma a un proceso de elicitación proyectiva que permitió involucrar progresivamente a otras personas en la investigación: estas filmaciones fueron editadas preliminarmente y mostradas en la casa de acogida, lo que originaba otras peticiones de filmación y edición de vídeos sobre diferentes personas y tareas. En particular, las chicas subsaharianas de la casa, con las que hasta ese entonces había sido especialmente difícil interactuar, comenzaron a tomar la iniciativa de relacionarse con la realizadora. Comenzaron a traer las únicas fotografías que conservaban de sus familias y a hablar de su vida, lo que dio lugar a varios momentos de interacción.

Por ejemplo, una de las grabaciones más productivas en términos de los objetivos de la investigación fue la filmación y posterior visionado de unas chicas de Ghana mientras cantaban (bien a petición de la investigadora o de forma espontánea), actividad que realizaban con bastante frecuencia. A pesar de las reticencias iniciales a la presencia de la realizadora en este contexto, la actividad en torno a los vídeos de ellas cantando fue posibilitando un acercamiento con dos de estas chicas. Un día, en una conversación cotidiana, la realizadora les propuso realizar una entrevista en la que podrían contar su vida en la casa y su experiencia en el pasado, a lo que ellas accedieron. La entrevista se realizó, también sin filmar a la cara, con las dos chicas conjuntamente.

En el momento en que empezó la entrevista (que se realizó en torno a la mesa de la cocina de la casa de acogida), se planteó el problema de cómo introducir las primeras preguntas. Se intentó que el estilo de la interacción en la entrevista fuera más bien no directivo, empezando a partir de temas biográficos tratados en conversaciones previas (como, por ejemplo, su familia, la vida en su país de origen) como una estrategia para ir, poco a poco, llegando a su situación en la casa de acogida. Aunque se consiguieron explorar algunas dificultades y puntos positivos de su experiencia en la casa, sin embargo, la entrevista se vio atravesada por dos órdenes de problemas que no facilitaron la fluidez

de la conversación y el entendimiento mutuo, a saber: (a) la dificultad lingüística (la entrevista iba cambiando del italiano al inglés, por continuos problemas en el manejo de la lengua italiana por parte de ellas); y (b) las reticencias e inhibiciones ante los intentos por profundizar en cualquier tema que fuera saliendo (a pesar de que se tuvo especial cuidado de no tocar temas sensibles). Desafortunadamente, en el proceso de edición conjunta con ellas surgió el asunto de que sólo permitirían que el contenido de esta grabación se usara de forma privada por la realizadora, sin poder presentarlo ni mostrarlo públicamente.

Como se comentó anteriormente, en el contexto de la realización de este trabajo surgió la posibilidad de entrevistar a algunas personas que habían pasado hacía tiempo por la casa y que se encontraban ya integradas en una vida en el exterior: una mujer de origen brasileño y otra de origen albanés. Estas entrevistas se realizaron en el contexto de la casa de acogida, contando con la presencia de las trabajadoras que habían mediado para conseguir el encuentro. De forma previa, se les había informado de que el interés de estas entrevistas individuales era describir, en profundidad y con una estructura libre, su experiencia en relación a los servicios para las víctimas de trata, de los que habían sido usuarias. También en este caso se garantizaba el anonimato, no filmando su cara, sino empleando la cámara como una grabadora de audio.

Lo que caracterizó a estas entrevistas, a diferencia de las anteriores, era que no se hizo necesario estimular el diálogo. En este caso no había trabajo de campo previo de acercamiento que permitiera crear el *rapport* con las entrevistadas. Más bien ellas confiaban en los mediadores sociales y de ahí se podía derivar la confianza otorgada a los entrevistadores. Antes de que tuvieran lugar los mediadores habían preparado a las entrevistadas informándolas apropiadamente de lo que podría ocurrir. Por parte de la entrevistadora se había garantizado y programado evitar hacer preguntas directas sobre el tema de la trata (puesto que si toda pregunta puede ser violenta y ejercer una forma de poder, esto se hace aún más evidente al entrar en una esfera íntima del sufrimiento). Asimismo, la orientación de la investigación iba encaminada más bien a conocer la experiencia y el punto de vista de las usuarias sobre los servicios de apoyo que estas víctimas de trata tenían a su disposición.

Una vez hechas las presentaciones, la realizadora les propuso contar su experiencia, tras lo cual ellas empezaron a hablar. La actitud de la entrevistadora fue más bien la de no intervenir salvo en algunos momentos aclaratorios, planteando su papel como una entrevistadora-escuchadora. Ambas empezaron narrando fragmentos de su vida en orden cronológico (comenzando en el momento en que cayeron en la red de la trata y extendiéndose hasta el presente), generando un relato extendido. Lo que cabe resaltar es que, en ambos casos, las entrevistadas subrayaron que podían expresarse porque había pasado mucho tiempo desde que tuvieran lugar los momentos más dolorosos y habían podido llevar a cabo un trabajo personal para convivir con los problemas personales, de orden psicológico, que les habían marcado y seguían marcando su existencia. Sin

embargo, también comentaban que habían sido pocas las veces en que habían podido y tenido la fuerza de contar por lo que habían pasado. Por eso mismo, el hecho de hablar de ello implicaba necesariamente volver a enfrentarse directamente con cuestiones emotivamente complejas y en muchas ocasiones también pararon de hablar, balbuceaban y empezaban frases que dejaban a medio decir, siendo implícito a veces la mención a las situaciones de violencia.

En ambos casos, la entrevista con las mujeres siguió un recorrido que iba desde el relato de los hechos ocurridos al surgimiento esporádico de intervenciones y reflexiones personales para dar algunos elementos de interpretación sobre los hechos en una versión propia. Una versión bastante clara sobre sí mismas, muy elaborada y bien estructurada cronológicamente. En este sentido, su narración estaba marcada por una forma narrativa que podría definirse, en los términos que utilizan Atkinson y Silverman (1997: 305) para referirse a las características que ha tomado la entrevista mediática en la época posmoderna, como una forma de “confesión catártica”.

Aquí cabría subrayar, por lo tanto, que las entrevistas a las distintas víctimas de trata se dieron en diferentes modalidades. Las de la casa de acogida estaban en un momento de transición, entre la salida reciente de la esclavitud de la trata y la fase de adaptación al nuevo contexto de convivencia para su futura salida y vida en sociedad. En este contexto, ellas de una cierta forma reflexionaban sobre un pasado cercano. Las mujeres brasileña y albanesa, por contra, contestaban más bien tras una elaboración personal de la experiencia, más lejana en el tiempo, que según la interpretación de los investigadores, se reflejaba en la disposición y en la posibilidad de narrar de forma más reflexiva, es decir dando juicios y explicitaciones estructuradas.

En el caso de las chicas que aún estaban en la casa de acogida, se dio la oportunidad de que se pudiera pasar mucho tiempo con ellas. En este proceso el uso de la cámara se reveló muy estimulante para conseguir interactuar e intentar tener una conversación en la forma de una entrevista, mientras que en el caso de las dos mujeres el uso de la cámara no se planteó, es decir, la entrevista se hubiera realizado de la misma manera que hubiera una cámara o una grabadora audio. En este contexto delicado con las víctimas de la trata, resultó útil el uso de la cámara para filmar las entrevistas sólo en aquellos casos en los que pudo ser empleada como estímulo para la expresión alternativa. En el caso de las mujeres brasileña y albanesa, que no habían podido conocerse antes y con las que sólo podríamos vernos sólo una vez, la atención más bien se puso en el propio contenido del discurso.

Como sugiere Trinh T. Minh-ha (1991: 188) también los silencios, el rechazo o la imposibilidad de filmar hablan. Al igual que hablar mucho o la posibilidad de filmar son una forma de contestar, no hablar o resistirse a hacerlo implica también dar una respuesta ante una pregunta. Aunque no sea una respuesta explícita (tratando acerca de contenidos de la vida de las personas), nos muestra los límites de privacidad e intimidad marcados por los entrevistados frente a los temas planteados por el entrevistador. La atención no

sólo a lo que se hace patente, sino también a lo que se hace latente en las respuestas de los entrevistados o en su relación con la filmación señalan una perspectiva de estudio sobre la práctica de realización de las entrevistas filmadas muy interesante, centrada más bien en el *cómo* se dan las interacciones que en el *qué* se dice.

La Chica

En continuidad con lo dicho anteriormente, en el caso de la chica con síndrome de Down, hubo una larga fase de preparación, centrada en el conocimiento mutuo y la familiarización con las herramientas audiovisuales. Desde el principio se había convenido que utilizaríamos la técnica de la entrevista, a lo largo de todo el proceso, como técnica de auto-presentación y auto-representación. La fase de realización de las entrevistas abarcó todo el proceso y todas las decisiones fueron tomadas en conjunto: aunque era la chica la que decidía, el rango de posibilidades venía delimitado por la realizadora. Mientras que las primeras entrevistas fueron realizadas por la investigadora a la chica, ella utilizaba la cámara para filmar su entorno, llegando en un punto a realizar algunas entrevistas a diferentes personas de su elección, entre ellas la realizadora. A continuación, nos centraremos en tres momentos de este proceso por su relevancia para mostrar cómo se llevó a cabo la realización de las entrevistas filmadas: (1) la primera entrevista que se realizó; (2) la primera entrevista donde ella maneja la cámara; y (3) la primera entrevista que ella realizó como entrevistadora.

En la primera entrevista a la chica se le dejó a ella que eligiera dónde y cómo hablar. En concreto ella decidió que la entrevista tendría lugar en la sala de casa y que ella enseñaría sus dibujos a la cámara para mostrar su habilidad como pintora. La cámara fue puesta en un trípode y al encenderla se le preguntó como quería ser grabada y se le mostró el visor para ver qué planos le gustaban de entre los que la realizadora le hacía. A ella no le gustaban los que mostraban detalles de su cara y expresó sus preferencias por un plano medio, explicitando que en primer plano no salía bien, se le veían las arrugas y la cara salía más grande de lo que era. La elección del plano medio, por tanto, era la forma en que la chica quería auto-representarse⁵². En el contexto de esta entrevista la cámara fue utilizada de forma participativa: es decir, la realizadora interactuaba con la chica, planteando una pregunta para estimular inicialmente la conversación (“¿quieres mostrarme tus dibujos?”), pidiendo posteriormente algunas aclaraciones cuando las contestaciones no eran demasiado claras, sin emplear un guión. La chica fue mostrando diferentes dibujos suyos, describiendo libremente lo que representaban para ella. Uno de los temas recurrentes en estas descripciones eran los usos de los colores en los dibujos y sus significados, así como las diferentes personas, circunstancias y temas retratados: su familia, sus amistades, sus intereses principales.

⁵² Según Lorite García (2006, 2007) al hablar del contexto de la inmigración y su representación en los medios, el plano medio sería el más adecuado para representar dignamente la diversidad, siendo el plano en el que, en el imaginario mediático, es generalmente empleado para mostrar a diferentes fuentes de autoridad (policía, políticos, etc.).

Este modo de aproximación a la entrevista con la cámara, centrándose en los elementos de su entorno, permitía entablar una conversación sobre aspectos importantes de la vida cotidiana de la chica, que difícilmente podrían haber surgido a partir de una estructura rígida de preguntas y respuestas. Hay que tomar en cuenta que, en la forma entrevista:

“[...] La mayoría de los temas abordados por las entrevistas en investigación social son cuestiones que los informantes quizá manejen cotidianamente, no reflexiva sino prácticamente, en el curso de su vida, en sus contextos específicos.

La entrevista significa una alteración de los términos habituales de interacción social para la mayoría de los actores sociales [...]. La interacción aparece inclinada a la mayor discursividad del informante sobre la base de impulsos provistos por el investigador.” (Guber, 2005: 209).

Asimismo, desde el punto de vista del contenido es necesario considerar que la mayoría de los temas que ahí se abordan por las entrevistas en investigación social son cuestiones de las que pueden no tener una opinión claramente formada o de las que no necesariamente reflexionan en su vida cotidiana (Guarini, 2007), asunto que se hace especialmente evidente cuando existen diferencias culturales y cognitivas.

Durante el trabajo de campo ella se había mostrado especialmente hábil en el manejo de las herramientas audiovisuales. Por un lado, ella tenía ya una cámara antes de que se iniciara la relación del vídeo participativo y era muy autónoma a la hora de manejarla, tomando mucho la iniciativa. Por otro lado, en las fases iniciales de la realización se le habían mostrado diferentes cámaras, micrófonos, etc. (así como sus funciones; cómo se conectaban y usaban) que se podrían emplear a lo largo de todo el trabajo y que aprendió fácilmente a utilizar.

De hecho, un día, cuando se estaba preparando el instrumental para empezar el trabajo, la investigadora le sugirió si quería ser filmada explicando lo que estaba haciendo, lo que a ella le pareció bien. Mientras la realizadora iba grabando con una cámara en mano, la chica cogía su cámara y comenzaba a disponer el instrumental, hablando a lo largo de todo el proceso, indicando lo que iba haciendo como si fuera una profesora.

Más que una situación de entrevista, este proceso se fue convirtiendo en una suerte de clase, en la que la chica “enseñaba” en un doble sentido: demostraba su conocimiento y se lo comunicaba a otras personas. Se trataba, por tanto, de una puesta en escena en la que se mostraba a la cámara lo que ella sabía hacer con las herramientas audiovisuales. La filmación de este proceso resultaba muy interesante (aunque este tema no se explicitara por parte de la realizadora ni se negociara) para ofrecer una imagen distinta de la representación discapacitante, según la cual personas con síndrome de Down u otras discapacidades intelectuales serían pensados como “incapaces” (véase M. Rapley, 2004).

A lo largo de todo el proceso de realización del vídeo participativo, la chica había expresado la voluntad de que en el vídeo aparecieran otros aspectos importante de su vida social. Uno de estos aspectos era su participación en una asociación de personas con discapacidad en la que llevaba a cabo muchas actividades. De ahí, surgió la idea de que entrevistara a una representante de la misma, queriendo resaltar en esta entrevista la actividad y los objetivos de la asociación. La representante de la asociación se mostró muy colaborativa explicitando que para ella este vídeo era muy importante como un modo de difundir otra representación de las personas con discapacidad.

A la chica le gustaba la idea de hacer la entrevista con un micrófono de mano, al modo de la entrevista televisiva (siendo la realizadora empleada como la cámara de un equipo). Y, por lo tanto, esta entrevista se planteó al modo típico de la entrevista televisiva en que el entrevistador se sitúa en el campo. La entrevista tuvo lugar en los exteriores de la sede de la asociación. La chica actuó impostando el rol de una periodista de forma autónoma (con una mínima intervención por parte de la investigadora), haciendo las preguntas sin haber preparado un guión previo.

A partir de estos tres ejemplos se puede resaltar que el estilo de filmación empleado fue distinto al del empleado en la realización de las entrevistas a los expertos y a las víctimas de trata, de las que se habló anteriormente. En este caso, cuando se filmaba, esto se hacía permitiendo que la chica mirara a la cámara. La presencia de la realizadora se hacía patente porque la realizadora interactuaba en el propio proceso de realización. La cámara no se utilizaba de forma observacional. Es decir, la intención no era mostrar “objetivamente” una realidad, sino lo que derivaba de una interacción.

En coherencia con el modelo participativo, que implica interactuar con el sujeto durante la observación y en el que se busca que los sujetos se apropien de las herramientas y produzcan metraje (*native-making*), durante la realización las cámaras fueron utilizadas de dos maneras: para estimular la interacción con la chica y para que ella produjera sus propias representaciones.

El tema de la realización de la entrevista filmada: cómo vincular interacción y filmación

Un asunto de la realización de la entrevista filmada, que atraviesa todos los casos e influye en el estilo de filmación, es la relación que se establece entre la atención a la interacción y la atención al visor de la cámara: es decir, cómo conjugar una atención sobre lo que se dice y cómo en el contexto de la entrevista, con una atención sobre cómo y qué se está grabando.

En el caso de la realización de las entrevistas a los expertos habría dos cuestiones a resaltar: (a) se contaba con un equipo que permitía una división del trabajo entre una persona que interactuaba y otra que filmaba; (b) se planteaba una puesta en escena convencional que, por encontrarse muy predefinidas las condiciones de filmación (cámara

estática, planos fijos, un único lugar, sin movimiento), permitía resaltar y atender en mayor medida al contenido del discurso que ahí se estaba enunciando. La atención a la hora de filmar, por tanto, se centraba en preservar estas convenciones, intentando maximizar la calidad de la grabación de sonido e imagen.

En el caso de las entrevistas a las víctimas de trata que aún vivían en la casa, la tensión entre la atención a la interacción y la atención a lo que se está grabando se planteaba de una forma distinta. Es decir, la principal preocupación que atravesaba la realización era grabar el sonido con buena calidad y conseguir mantener el *rappor*t interactivo (dado que no había una estructura o guión que articulara el discurso), ante estas condiciones problemáticas: no se podía filmar la cara; se debía evitar el carácter intrusivo de la cámara; se trataba de situaciones abiertas y cambiantes (podía entrar alguien, podía cambiarse el lugar de la conversación); en las conversaciones referente de la interacción era cambiante (podía irse dirigiendo a diferentes objetos y lugares del entorno).

En el caso del vídeo participativo con la chica con síndrome de Down el problema de mantener *rappor*t no se planteó debido a la amplia fase previa de conocimiento mutuo y, sobre todo, a que las condiciones eran mucho menos restrictivas para la interacción. Sin embargo, las tensiones tenían que ver más bien con:

- (a) seguir una interacción fluctuante;
- (b) mantener la atención tanto a la palabra como a lo que ocurría, o cómo conseguir filmar la entrevista mientras se hacen actividades concretas o frente a los imprevistos;
- (c) filmar la entrevista con buena calidad de audio y vídeo, tanto en exteriores como en interiores, evitando las rupturas en la continuidad de la grabación de sonido.

Había muchos momentos en los que la interacción verbal se producía en el contexto de hacer otras cosas. En estos casos la tensión entre interacción y filmación (dado que la investigadora era también la realizadora), se movía entre dos polos: una estrategia de filmación más interactiva (donde no se podía prestar mucha atención a la filmación en sí, produciendo quizá malas tomas) y una estrategia más observacional (donde la atención se ponía más bien en seguir la acción).

Una forma genérica de describir estas tensiones en la realización de la entrevista filmada sería plantearlas en términos de “filmar el decir” vs. “filmar el hacer”. Sin embargo, con esto no quisiéramos decir que el decir es diferente del hacer. De hecho, Pink (2004) iguala, a partir de la tradición de los actos de habla, todo decir con un acto performativo. Este carácter performativo del habla nos alejaría de una consideración sobre el lenguaje meramente en términos de sus contenidos, cobrando importancia la pragmática de la interacción y las condiciones de las enunciaciones que ahí tienen lugar. Atendiendo a la especificidad de los casos tratados, las condiciones de la realización de la entrevista filmada suelen plantearse en torno a dos dimensiones (ya sea que afecten a la filmación o se vean afectadas por ella): (a) el desarrollo de los roles de entrevistador y entrevistado; y (b) el contexto en el que se da esta interacción.

Hay situaciones en las que se plantean roles y estrategias de filmación predefinidas, como ocurrió en el caso de las entrevistas a expertos, donde se intentó mantener las mismas condiciones de realización de la entrevista filmada en todo momento. Sin embargo, hay situaciones de entrevista filmada más cambiantes que pueden llegar a plantear transformaciones de roles. Como en el caso de las entrevistas a las víctimas de trata y del vídeo participativo con la chica, la entrevistadora se vio ante la decisión de tener que ir cumpliendo diferentes papeles a lo largo del trabajo de campo, para filmar la interacción: pasando de escuchante/observadora a hablante/participante, pudiendo incluso llegar a convertirse en la entrevistada (como ocurrió fugazmente en el caso del vídeo participativo).

Sin embargo, precisamente porque el decir es un hacer, a la hora de filmar será igualmente importante centrarse en el contexto de las interacciones. Por ejemplo, en el caso de las víctimas de trata sus silencios también nos hablaban de sus circunstancias problemáticas y de las experiencias de violencia sufridas. Asimismo, el propio ambiente influye mucho en cómo actúa el entrevistado y, por ello, puede ofrecer elementos muy importantes para la interacción de la entrevista: los entornos propios o familiares de estos sujetos “nos hablan” mucho sobre ellos. Pero, pensando en el caso de las chicas víctimas de trata, el contexto no se hacía sólo relevante como una circunstancia que las silenciaba o que las hacía callar: las cosas que hacían y los objetos que manipulan podían a su vez llegar a convertirse, en el curso de las conversaciones, en facilitadores de la interacción, permitiendo hablar de cuestiones que, de otra manera, no se hubiera podido abordar.

4.3 Tratamiento de la entrevista filmada: entre el análisis y el montaje

Un vez concluida la fase de realización de las entrevistas filmadas se procedió a la elaboración del metraje producido. Este proceso se ha dado de forma diferente en los tres casos mencionados.

En el caso de las entrevistas a expertos se sabía con antelación qué tipo de producto se generaría, mientras que en el caso del vídeo participativo lo que pudiera llegar a resultar se fue configurando durante el trabajo de campo. Por contra, en el caso de las víctimas de trata no se sabía si se emplearía el metraje realizado para realizar un producto audiovisual que se visionaría en público.

Entrevistas a expertos

En este caso las cintas fueron importadas con el software de edición *Final Cut Studio Pro 7*, ya que se considera uno de los programas de montaje digital más profesionales de uso comercial. Cada entrevista fue visionada y el material fue dividido en *sub-clips*: primero fue fragmentado el material en función de las preguntas de las entrevistas y se creó una carpeta para cada una. A continuación, se empezó a re-visionar cada respuesta a cada pregunta y a subdividir a su vez por temas, identificándolos con un codificación.

Se trataba de cerca de 20 entrevistas con una duración variable entre los 30 minutos y 3 horas. Se contaba con la experticia de la autora del presente trabajo, que había sido una de las investigadoras del proyecto, así como había sido la cámara para las entrevistas, llevando a cabo también el montaje (aunque no era una montadora profesional). Puesto que había sólo una persona para el montaje y ante la falta de presupuesto para poder plantear otras filmaciones, se contó sólo con las entrevistas para la realización del producto final. Es decir, se descartó desde el principio la opción de que el producto final pudiera incluir otros tipos de imágenes o reconstrucciones ficcionales de los acontecimientos.

La realizadora se encontró frente a varios condicionantes en el montaje del producto audiovisual, entre los cuales los más relevantes fueron:

- (a) La cantidad de material grabado y las limitaciones de tiempo.
- (b) La ausencia de otro tipo de metraje que no fueran las entrevistas filmadas.

También había que tener en cuenta los objetivos y las exigencias del producto audiovisual, a saber:

- (a) La información contenida debía ser la adecuada. Se debía evitar transmitir información dudosa, incompleta e incorrecta. Esto era así porque no era oportuno incluir afirmaciones

factuales que no se correspondieran con las fuentes oficiales, por ejemplo, datos incorrectos o información legal equivocada. En este sentido, aunque las declaraciones provenían de expertos, la responsabilidad de lo que podía resultar inexacto, por errores en el montaje, o asociaciones de frases que pudieran dar lugar a un discurso inexacto, caía en la realizadora.

(b) El producto audiovisual estaba pensado desde el principio para ser visionado por los actores implicados en la lucha contra el fenómeno criminal de la trata o *trafficking* y por los trabajadores sociales que gestionan la atención a las víctimas. De acuerdo con esto, podría decirse que el producto iba dirigido a un público de “interesados”, según la terminología empleada por Miriam Salcedo (in: León 2010: 34-35).

Aunque se supiera a quién estaría dirigido el producto, no se conocía el perfil exacto de estas personas. Es decir, su grado de conocimiento sobre el tema y qué tipo de información sería mejor manejar. Sin embargo, a través del contacto con los expertos se había identificado la necesidad de dar un marco general del tema tratado, siendo bastante específicos a la hora de definir los múltiples aspectos y dimensiones del fenómeno. Esto implicaba pensar un producto que fuera suficientemente técnico, pero con un lenguaje audiovisual basado en la inmediatez y la brevedad. Por tanto, tras barajar varias estructuras se optó por no realizar un único vídeo, que sería demasiado largo, sino por producir seis vídeos, que pudieran estar interconectados, enfocándose cada uno en una macro temática, con el objeto de dirigir la atención sobre un único aspecto a cada vez. Se buscaba, por tanto, generar vídeos con tiempos cortos porque, al basarse todo en la palabra de los entrevistados podía ser difícil seguir el hilo.

Había que considerar que, a diferencia de la lectura, en el visionado de un audiovisual, el espectador no tiene el mismo tiempo bien para pararse a reflexionar y reelaborar personalmente el visionado o para ir directo al grano de lo que necesita saber. La elección de una división en capítulos podía ser una opción interesante para enfocar mejor los argumentos y para que el espectador pudiera tener un margen de interacción mayor en la elección de qué ver y en qué profundizar (Gifreu, 2010).

Las seis macro temáticas elegidas fueron:

- (1) *El tercer sector y la normativa*: rol desempeñado por el tercer sector en el nacimiento de la normativa y la difusión de políticas de ayuda a las víctimas de trata.
- (2) *El sistema de intervención desarrollado por las organizaciones toscanas*.
- (3) *Prostitución y trata*: relaciones entre las diferentes modalidades de representaciones sociales y la intervención sobre la prostitución y la lucha contra la trata.
- (4) *Trabajo y trata*: dificultades para identificar la explotación laboral grave en una realidad como la italiana, que se caracteriza por una presencia creciente de economía sumergida y trabajo en negro.

- (5) *Menores y trata*: condiciones de los mejores extranjeros no acompañados y vulnerabilidad ante las formas de explotación y trata.
- (6) *Perspectivas futuras*: críticas y desafíos del sistema de intervención y ayuda a las víctimas de trata.

En la edición de cada vídeo había una serie de premisas relevantes: para poder realizar las entrevistas se había procedido ya a una amplia revisión bibliográfica, estudiando cada aspecto y profundizado específicamente en los más relevantes. Esta fase había requerido mucho tiempo, porque el tema a tratar era muy complejo y abarcaba cuestiones extremadamente problemáticas, cuyos matices son ambiguos. Pero también porque requería del uso de una terminología y unas definiciones concretas. Afortunadamente, en la realización de las entrevistas se habían podido identificar y aclarar los aspectos más problemáticos gracias a las aportaciones de los expertos.

Por lo tanto, en la edición de cada capítulo se siguió el hilo de la argumentación que las investigadoras habían personalmente reformulado sobre cada tema a partir del trabajo previo y de las entrevistas realizadas. Es decir, tras barajar distintas opciones sobre cómo asociar los fragmentos, se optó por una asociación de tipo “temático”, basada en la construcción de un discurso preestablecido por las investigadoras.

En el caso, por ejemplo, del primer capítulo incluido que trataba del tema de *El tercer sector y la normativa*, la investigadora había formulado la siguiente estructura narrativa: partir de una descripción de las actividades y de la experiencia de las entidades sociales con el fenómeno de la trata, para pasar después al papel que las mismas han tenido en la visibilización del fenómeno y la presión al parlamento italiano para que formulara leyes para luchar contra las organizaciones criminales y para proteger a las víctimas (puesto que su objetivo era llegar a una serie de definiciones jurídicas acerca de las víctimas de trata, tanto en Italia como en el marco del panorama legislativo europeo).

La elección de los fragmentos de las vídeo-entrevistas, por lo tanto, fue de tipo “lineal” en lo que se refiere a la cronología del discurso enunciado por los expertos (por ejemplo, la normativa desde el pasado al presente); y se planteó “alternando” diferentes entrevistas según la lógica argumentativa que dirigía la ordenación, en función de una analogía temática. Esta selección, por lo tanto, fue planteada teniendo en cuenta que, ante la presencia de diferentes afirmaciones sobre el mismo asunto, se elegiría el fragmento bien del experto que, por su autoridad, fuera más adecuado o aquél más claro, es decir, sin saltos, dudas o vacilaciones.

En este sentido, la lógica de la construcción narrativa siguió las convenciones del lenguaje audiovisual de carácter divulgativo, pero no de una manera tan explícita, sino más bien tal y como había sido aprendido por la realizadora en su experiencia como espectadora y en su práctica profesional.

En términos analíticos, podría decirse que más bien se inserta en un modelo narrativo de lo que José Van Dijck (2006: 4) define como “modelo expositivo realista” que, como hemos visto, se basaría en los expertos que, con su propia presencia, validan la argumentación o el discurso llevado a cabo por el documental. En ese sentido, para seguir una lógica de construcción en términos de “trasparencia enunciativa”, se suele incluir en cada corte un inserto textual o pictórico, fundamentalmente imágenes en movimiento (Altin y Parmeggiani, 2008: 12). En el caso de este producto se optó, a falta de otros recursos, por textos y algunos elementos gráficos (acompañados, en ocasiones, de efectos sonoros insertados cuando se consideró oportuno).

Por último, cabría resaltar que, en la línea del documental expositivo realista, el audio y la imagen fueron rigurosamente mantenidos en sincronía. Asimismo, por una elección estilística previa se optó por la ausencia de un narrador (*voice-over*) y se eliminó la presencia de la voz fuera de campo de la entrevistadora, que podía ser visibilizada únicamente cuando la mirada de los entrevistados no fuera dirigida a la cámara.

Las víctimas

En el caso de las entrevistas a las víctimas de trata el tratamiento del metraje se dio de forma muy distinta al realizado con los expertos. En primer lugar, las entrevistas filmadas fueron transcritas y archivadas digitalmente. El contenido oral transcrito fue después codificado siguiendo una lógica inductiva, atribuyendo a cada fragmento una categoría para que luego pudiera ser agrupada por analogías.

En este sentido, las entrevistas de cuya transcripción escrita se pudo sacar más provecho fueron las de las mujeres brasileña y albanesa, porque eran las más largas y en las se había podido profundizar en el argumento. Pero las entrevistas de campo y los diálogos con las chicas de la casa de acogida, así como las imágenes del entorno que habían podido grabarse ofrecían, sin embargo, bastantes elementos sugerentes para el análisis cualitativo y la interpretación acerca de los modos de vivir en la casa de acogida y de relacionarse con su entorno.

Los fragmentos de las entrevistas fueron sometidos a un análisis de contenido, centrado específicamente sobre las afirmaciones relativas a los servicios a las víctimas de trata. En la interpretación cualitativa de las cinco entrevistas realizadas, algunos aspectos habían resaltado de forma general, a saber:

(a) la entrada y la salida de la esclavitud se había dado de forma diferente para cada una. Sin embargo, el punto común para su salida había sido el contacto con algunos representantes del sistema social de ayuda a las víctimas de trata (fuerzas de seguridad, trabajadores del ámbito social, mediadores culturales y voluntarios de asociaciones locales);

- (b) los servicios a las víctimas de trata se consideraban útiles para su posterior inserción social, pero todo el proceso de transición (de la salida de la esclavitud a la inserción laboral) resultaba doloroso y no era fácil;
- (c) asimismo, comentaban falta de posibilidades realmente formativas para la profesionalización laboral.

A raíz de esto, se pensó en editar el metraje de estas entrevistas como una forma de devolución y representación de los resultados del análisis cualitativo. Sin embargo, ya desde el principio el proceso de edición se planteó más bien como una fase posterior y distinta de la interpretación del metraje. En esta edición la intención era dar una representación de la voz de los sujetos, en coherencia con el marco de la investigación.

Por tanto, el material fue importado con el software *Final Cut Studio Pro 7* y, posteriormente, se procedió a una fragmentación del material por tomas (es decir, sin intervenir sobre la continuidad de las escenas por como habían sido grabadas y sin operar cortes previos del discurso). La primera fragmentación del metraje se llevó a cabo ante algunos requisitos externos: para garantizar la seguridad de las personas se tenían que excluir referencias directas e indirectas a nombres, lugares y circunstancias que hubieran podido identificar a estas personas. Este aspecto complicó de forma notable la edición del material. Mientras que en el caso de las entrevistas transcritas se había podido mantener el sentido de las frases resaltando en qué lugares se habían producido omisiones por cuestiones de seguridad, en el montaje del material del que sólo se tenía un registro de audio se tuvieron que eliminar enteras frases (porque eliminando la palabra o fragmento que debía ser anonimizado se perdía fácilmente el sentido del contexto).

Otro asunto relevante en las omisiones a las que se tuvo que proceder en la edición fue que las chicas del Ghana no habían dado el consentimiento para que se utilizara o fuera editado el audio sobre su entrevista, ni siquiera para que fuera citado en el informe escrito, aunque se ocultara su identidad. Es decir, habían concedido la entrevista a la realizadora indicándole que la usara personalmente, lo cual se interpretó como una voluntad de comunicar específicamente con la realizadora en una determinada situación.

Uno de los problemas que afectaron a la edición, además, fue que en todos los casos (las chicas de Ghana; la chica del Este; las mujeres brasileña y albanesa), había dificultades de comprensión, por distintas cuestiones, que a su vez visibilizaron algunos problemas éticos vinculados a la representación (Ruby, 2000: 195-220): (a) por ejemplo, idiomáticas (lo que llevó a pensar si quizá hubiera sido mejor para ellas que la entrevista hubiera sido en su idioma nativo, quizás con una traductora); (b) pero también frecuentes bajadas de tono de la voz, que ocurrían frente a la dificultad de narrar momentos dolorosos de su vida, o interrupciones, lo que dificultaba enormemente la comprensión de trozos de la entrevista (lo que llevó a pensar si, aunque no se hubiera intervenido con comentarios y preguntas, el contexto mismo de la entrevista en situaciones tan dolorosas como estas podría ser considerado un contexto de violencia en sí mismo).

Un condicionante importante del proceso de tratamiento y edición fue la condición, puesta por los representantes de las entidades, de que los archivos de audio debían manipularse, distorsionando la voz para que no fuera reconocible, lo que en ocasiones obligó a seleccionar las tomas que, por su calidad y comprensión, permitieran esta alteración.

En suma, mientras que en las entrevistas a los expertos sus voces habían quedado “purificadas” (se mostraban sin vacilaciones, pareciendo voces oraculares que hablaban de una manera prístina y clara, monótona, sin las vacilaciones normales cuando se piensa, mientras se habla, en lo que se va a decir), la voz de las víctimas, por el contrario, tenía todas las características de un diálogo que se estaba produciendo en ese momento; una conversación, con todas sus vacilaciones y frases cortadas, marcada asimismo por el sufrimiento y los problemas para enunciar muchas cuestiones problemáticas (más aún en un idioma que no era el suyo).

Por tanto, a la hora de elaborar el material filmado (proceso en el que, como se pudo ver, se hicieron relevantes muchas cuestiones de orden ético), se procedió de la siguiente manera. En primer lugar, se codificaron los fragmentos, intentando no perder la linealidad cronológica del discurso, y se almacenaron en carpetas, que fueron clasificadas en función de las tres grandes fases que habían mencionado más o menos profundamente todas las entrevistadas: (a) la fase de la esclavitud; (b) la fase de la salida de estas condición; (c) su situación presente y las perspectivas de futuro.

Para cada fase y persona se eligieron los tres fragmentos más significativos, en términos de qué contaban y cómo. Por cuestiones éticas se evitó explícitamente la selección de fragmentos que pudieran ser más sensacionalistas, pero no fue fácil, porque cada argumento tratado tocaba experiencias de vida muy duras. Asimismo, no se incluyeron las preguntas de la entrevistadora, elección que tuvo que ver con dos cuestiones: (a) por un lado, la entrevistadora había interactuado muy poco con la entrevista, cumpliendo más bien un papel de escuchadora; (b) por otro lado, la intención (aunque esta fuera también una elección problemática) era situar en primer plano la voz de estas víctimas.

En el momento de la edición, un primer intento fue yuxtaponer los fragmentos alternando una persona con otra. Pero la impresión subjetiva fue que este tipo de montaje, al estilo del documental divulgativo, potenciaba una direccionalidad de la lógica argumentativa menospreciando la singularidad de cada persona. Se optó, por tanto, por alternar las entrevistas en bloques: es decir, alternando bloques que incluían más fragmentos de cada entrevista, según una lógica de aparición circular, pero por separado, de cada entrevista (es decir, poniendo en un orden secuencial a las tres chicas en cada bloque). Sin embargo, esto fue posible sólo con respecto a las primeras dos macrotemáticas planteadas (la esclavitud y su salida). En lo que se refiere a la última

(presente y futuro) se utilizaron fragmentos más cortos y alternados, dado que por cuestiones de seguridad se habían quitado muchas frases.

Una vez puestos en serie los fragmentos se separó la pista de audio de la de vídeo, con excepción de una toma en que se había podido grabar unas imágenes de las manos de la chica que se mantuvieron en sincronía (puesto que de las otras dos entrevistas que se podían usar no se había podido filmar ninguna imagen relevante). En consecuencia, la siguiente cuestión que debió abordarse fue la de poner otro tipo de imágenes, de qué tipo y con qué frecuencia. Las imágenes disponibles (y que se optó por intentar utilizar ya que correspondían al trabajo de campo del que se derivó el análisis cualitativo previo) incluían: tomas en la casa de acogida con las chicas, la filmación de una ronda nocturna con las fuerzas de seguridad de Florencia por las zonas de prostitución y unas tomas personales grabadas desde las ventanas del tren durante un viaje de ida para ir a la casa de acogida.

Sin embargo, en la construcción narrativa se optó por mantener escenas largas de modo que pudieran ser un horizonte visual para la voz “fuera de campo”. De forma inversa a la sugerencia de Silvia Paggi (1994), que propone emplear la voz del entrevistado como “comentario” de las imágenes, en este caso se buscó que las voces estuvieran en primer plano. Esto es, se pensó que las imágenes recabadas pudieran ser entendidas como un comentario metafórico a la voz de las personas entrevistadas. Este modo de empleo de la voz de las entrevistadas como hilo conductor, como “voz fuera de campo” o “*voice over*”, pudiera parecerse al uso de la voz de los narradores denominados “homodiegéticos” (Gómez Tarín, 2003), puesto que quien cuenta es el protagonista de lo que lo cuenta. Pero, pensando en términos de lo que aquí es representado, las víctimas fueron tratadas como testigos de su propia experiencia de vida, haciéndose esto evidente en la manifestación no verbal de la instancia narrativa, es decir a través de la inserción de textos escritos.

En suma, esta forma de dar representación en la entrevista filmada al “otro” se volvió un intento de “representar su voz”. Sin embargo, esta voz se representó más como un monólogo, puesto que también aquí la presencia de la entrevistadora quedaba oculto. Asimismo, no se hacía evidente el tipo de interacción previo y el contexto de realización de las entrevistas que llevaron a la posibilidad de utilizar esta voz del otro. Sin embargo esto se parece a lo que ocurrió en el caso de las entrevistas a expertos. Pero a diferencia de este caso no se buscaba mostrar una voz no purificada y oracular, sino más bien una voz a través de cuyas pausas, silencios e interrupciones se mostraran las dolorosas experiencias vividas en su propia piel por las personas entrevistadas. Por eso mismo aunque el sonido había sido distorsionado quedando de baja calidad, también podía expresar las condiciones de dificultad de comunicación y la imposibilidad de representar la interioridad del otro.

El tratamiento de las entrevistas filmadas realizadas con la Chica se planteó de forma muy diferente con respecto a los dos casos anteriores. Aquí el objetivo principal de la filmación era la realización de un video participativo pero, desde el punto de vista de la investigación, el foco de atención se ponía más bien sobre el proceso de interacción y sobre el estudio de las representaciones producidas sobre las personas con discapacidad intelectual (para estimular una reflexión crítica sobre aquellas vehiculadas por los medios de comunicación).

Ya durante la fase de realización el material producido había ido siendo visionado conjuntamente, lo cual generalmente estimulaba otras conversaciones que en ocasiones eran más o menos estructuradas con preguntas y respuestas y que a veces se han podido grabar, incluso a través de la cámara del ordenador.

En el momento de la edición final del vídeo, por lo tanto, había mucho material que ya había sido visionado y archivado. En esta fase, en coherencia con todo el proceso, la chica fue involucrada activamente en la toma de decisiones. Sin embargo, ella no podía invertir todo el tiempo necesario para llevar a cabo la tarea, puesto que su disponibilidad e interés a quedarse frente al ordenador era más o menos de una hora en cada encuentro. En esta fase podría decirse que el control del proceso recayó, básicamente, en la realizadora, tanto por su mayor experticia como por su disponibilidad a invertir el tiempo necesario. Más bien, en el proceso de montaje final se hizo más explícito algo que había sido implícito durante toda la realización: si, por una parte, todas las decisiones últimas habían sido y seguían siendo tomadas por la chica, las opciones venían propuestas y eran controladas o supervisadas por la realizadora. Lo cual remite a la paradoja de la entrevista filmica de la que habla Carmen Guarini (2007): en el momento en el que se da la oportunidad de hablar al otro, en realidad se está tomando la palabra sobre lo dicho. Esto lleva a una práctica reflexiva en la que, si bien no puede reducir a cero la imposición del punto de vista del investigador habría por lo menos que explicitar el contexto de su producción.

Por tanto, en el momento del montaje el procedimiento fue el siguiente: puesto que había numerosas entrevistas, la investigadora dio preferencia a: (a) aquellas donde se mostraba el propio proceso de realización; y (b) aquellas en las que se resaltaba la interacción entre las dos personas. En cualquier caso, la mayoría remetan a filmaciones en las que la realizadora hacía de cámara y la chica de entrevistadora. Asimismo, se fue seleccionando también el metraje realizado por la chica, lo que suponía mostrar lo que ella había elegido grabar. El metraje realizado por la chica estaba compuesto básicamente por filmaciones de su entorno y de sus propias creaciones: su casa, sus dibujos, la naturaleza, la misma realizadora filmando e interactuando con ella o las entrevistas realizadas por ella. En el visionado conjunto de lo que ella quería quedara en el vídeo final se eligieron, de entre estos temas, sus tomas preferidas.

A diferencia de la investigadora, por lo tanto, la atención de la chica se dirigía más bien al contenido de lo filmado y no tanto al proceso en el cual se había filmado. Es decir, ella quería mostrar en la pantalla lo que sabía hacer o crear, así como sus afectos. Pero las elecciones de la chica y sus preferencias también influyeron, por ejemplo, en el uso de la música que fue añadida a la banda sonora, o en la inserción de imágenes estáticas.

Como resultado de este proceso, se elaboró una primera estructura donde se combinaban fragmentos de las tomas de la chica con las entrevistas realizadas principalmente por la investigadora. A partir de ahí, se optó por un tipo de montaje donde el ritmo audiovisual fuera alternando momentos de aceleración con momentos de ralentización (lo que se suele conocer como “montaje paralelo lento” (Francés, 2003), aunque de una forma un tanto libre, siguiendo básicamente las sugerencias de la chica aunque intentando mantener una continuidad.

Sin embargo, a la hora de visionar el conjunto de las elecciones tomadas, se vio que esta conjugación de diferentes materiales, con sus diferentes finalidades buscadas (evidenciar el proceso de realización, la relación entre entrevistadora y entrevistada, o las elecciones temáticas de la chica), hacían que el producto tuviera un problema de ritmo y de comprensión. Puesto que la chica frente al visionado seguía comentando las imágenes, la realizadora le propuso, como solución a esto, grabar su voz para utilizarla como una voz narradora de la representación. Ahora bien, este proceso implicó una vuelta a la puesta en escena de la voz: supuso volver a ver de nuevo el visionado, apuntando sus comentarios y desarrollándolos de forma escrita para que los grabara luego con el micrófono, sincronizándolos con las escenas.

En la elaboración subsiguiente de las entrevistas filmadas de este vídeo participativo se plantearon diferentes formas de relación entre audio y vídeo. Por un lado, siguiendo las preferencias de la chica a que se mostrasen sus obras y su entorno, se utilizó el audio de las entrevistas bien en relación más bien metafórica con las imágenes con las que había sido grabado. El audio, por tanto, fue usado en forma de “sonido acusmático” (Chion, 1993): apareciendo fuera de campo primero para luego visualizar la fuente y, al revés, para mostrar la fuente y volver luego a quedar fuera de campo, combinándose también la *voice over*, la voz de la narradora. Aunque sí se mantuvieron algunas imágenes con el sonido en sincronía, donde se explicitaban el proceso, las modalidades de filmación y de colaboración entre la entrevistadora y la entrevistada.

El producto final resultó más “creativo” y difícilmente categorizable. Podría ser dirigido a un público amplio, siendo más dramatizado, y podría ser difícilmente recibido en otros contextos, como los ámbitos académicos, sin la debida explicación de todas las fases y de los resultados de la interpretación cualitativa.

5. Conclusiones

5.1. La construcción teórica de la “entrevista filmada”

El objeto de este trabajo ha sido estudiar y analizar los aspectos teórico-metodológicos de la realización y uso de la entrevista filmada para la investigación social. Sin embargo, aquí no se ha buscado elaborar una guía metodológica rígida de cómo se tiene que hacer una entrevista filmada como método de investigación o cómo debe usarse en diferentes tipos de estudios. Decimos esto porque cada investigación es singular y cada investigador aborda y plantea una estrategia metodológica propia (siempre que esto esté debidamente justificado por las hipótesis y los objetivos del estudio de sus diferentes objetos).

El carácter no-rígido de esta propuesta se resalta aún más por ser el resultado de una reflexión cualitativa a partir del estudio de casos. La generalización que esta aproximación permite sería más bien “caso a caso”, en términos de un criterio de validez interna de la investigación. Sin embargo, este trabajo se fundamenta en que el estudio de los diferentes usos de una estrategia metodológica como la entrevista filmada puede aportar contribuciones útiles a la práctica investigadora de otras personas y enriquecer o visibilizar aspectos que pueden contribuir a la construcción de un ámbito de estudios y de sus posibles dimensiones.

Por ello, este trabajo no pretende aportar conclusiones definitivas, sino más bien una reflexión y unas conclusiones parciales y fragmentarias que pudieran ser útiles para abrir nuevas sendas de investigación y para visibilizar algunas cuestiones en las que valdría la pena profundizar. Es decir, la intención es que los resultados de la revisión teórico-metodológica y del análisis de los casos permitan plantear cuestiones que pueden generar otras preguntas, con el objetivo de seguir avanzando en la investigación sobre el tema (ya sea por parte de la propia autora en su tesis doctoral o por parte de otras personas).

En continuidad con estos objetivos, la pregunta/hipótesis inicial de este trabajo era si sería posible delimitar este campo de estudio. Esto es, aproximarse al estudio de la “entrevista filmada” como concepto operativo para la reflexión metodológica (Alvesson y Sköldbberg, 2000): como hemos dicho, esto no implicaría generar formas de investigación predeterminadas, sino ayudar a visibilizar un campo de prácticas relativas al uso de la entrevista en investigaciones audiovisuales en las ciencias sociales. En ese sentido, nos hemos aproximado al concepto de “entrevista filmada” por dos razones:

(a) el uso de la entrevista en las ciencias sociales, así como su filmación y uso en diferentes productos audiovisuales es muy común y de uso bastante extendido;

(b) pero, sin embargo, es una práctica que ha sido sorprendentemente poco tratada desde un punto de vista metodológico (no existiendo apenas literatura al respecto).

Esta escasez de literatura ha implicado que en este trabajo nos hayamos visto obligados a un esfuerzo de construcción del propio objeto de estudio, con múltiples fuentes potenciales en una vasta literatura interdisciplinar (abarcando los estudios socio-culturales de la imagen disciplinas como la comunicación audiovisual, la antropología o la sociología).

En la revisión teórico-metodológica que aquí se ha planteado se han abordado los dos planos en tensión que incluye el propio término “entrevista filmada”: la entrevista (como método de la investigación social) y su filmación (como método de investigación y/o de representación en diferentes productos audiovisuales en el ámbito de las ciencias sociales). En concreto, desde la revisión sobre el tema en diferentes fuentes de la literatura de las ciencias sociales se podría considerar:

(a) “la entrevista”: como una forma de encuentro, más o menos formalizada, de interacción entre dos sujetos; un contexto dramático donde se ponen en escena unos roles, orientado a la producción de conocimiento mediante la recogida de datos. En ese sentido, según (1) cómo se plantee el modelo de colaboración entre el entrevistador y el entrevistado y (2) bien se plantee como objeto de estudio de la entrevista “qué se dice” o “cómo se dice”, el resultado de la entrevista será el fruto de un proceso de mayor o menor de negociación, construcción y transformación, tanto de la figura del investigador y del sujeto entrevistado como del tema de la entrevista.

(b) Pero, también, a partir de la literatura, se ha llegado a considerar por “filmación”: un proceso comunicativo entre los actores involucrados productor de representaciones sobre la realidad culturalmente determinadas (en función del sentido atribuido por ellos a la presencia y uso de la cámara).

Asimismo, hemos subrayado, a partir de la literatura, que en las prácticas de realización de algo como la “entrevista filmada” en las ciencias sociales existen formas convencionales asumidas: las vehiculadas por los *media* en el imaginario social, que definen la estrategia de quien la hace, así como lo que espera a quien se le hace y quien la mira luego. En este sentido, aquí hemos identificado dos formas que pueden ser consideradas polos opuestos entre varios tipos: la “forma interrogatorio” y la “forma diálogo” (que más que formas puras serían más bien tendencias). Estas formas especificarían usos normativos que afectarían al (a) contexto mismo de la entrevista, como al (b) momento de su realización y representación:

(a) En lo que se refiere al contexto mismo de la entrevista, se trataría de formas conversacionales más o menos estructuradas (ya sea en la forma diálogo o en la forma interrogatorio). Formas que implican diferentes “modelos de colaboración” que se establecen entre entrevistador y entrevistado (conformando contextos dramáticos)

basados en un formato de preguntas respuestas más o menos directivo, más o menos colaborativo);

(b) Pero también influyen estas formas en el momento de la realización y representación, esto es, en cómo se filma (empleando estrategias más o menos interactivas, más o menos observacionales) y para qué.

Concretamente, uno de los principales condicionantes para la realización de la entrevista filmada tiene que ver con cuál es su finalidad de uso, qué tipo de productos se generan a partir de ella. Por ello, a partir de la literatura, hemos distinguido entre:

1. El uso de la entrevista filmada para el análisis del investigador (*metraje para el análisis*), resaltando distintas estrategias de filmación. En la revisión teórica se plantea su interés como fuente para el análisis interpretativo del investigador, no siendo tanto la prueba de su argumentación como la puesta a prueba de su argumentación.

2. El uso de la entrevista filmada para generar productos audiovisuales con el objeto de que están principalmente dirigidos a que estos sean visionados por un público (*metraje útil para la exposición*), según distintas modalidades de representación final (expositiva, divulgativa, observacional, participativa, reflexiva). Desde la revisión bibliográfica se ha evidenciado la cuestión problemática de cómo ciertos usos para la exposición pueden producir una representación objetificadora de la voz del otro. Y también se han podido advertir las limitaciones que tiene un producto audiovisual así generado para explicitar el contexto de producción de las representaciones.

En resumen, como concepto la “entrevista filmada” desde la revisión teórica ha permitido aunar un proceso de investigación social con una realización audiovisual, desde la identificación de tres fases del proceso:

- (a) Fase de preparación.
- (b) Fase de recogida de datos / rodaje.
- (c) Tratamiento y uso del metraje.

Esta distinción de fases permite plantear la importancia de una reflexión en torno a la propia práctica de realización y uso de la entrevista filmada para la investigación social. En este sentido, en este trabajo se ha planteado un análisis reflexivo a partir de una memoria de casos de entrevista filmada llevados a cabo por la autora, a la luz de esta nueva definición.

5.2. La “entrevista filmada” en la práctica desde una memoria de casos

El análisis de la memoria descriptiva de los casos presentado en este trabajo (unas entrevistas filmadas a expertos y víctimas realizadas en un proyecto sobre los servicios de ayuda a las víctimas de trata de seres humanos, así como las realizadas en un vídeo participativo con una chica con síndrome de Down), permitirían responder de forma singular y particular a las preguntas que nos planteábamos en un inicio.

1. *¿Cómo influye filmar en la concepción y en la realización de la entrevista en el seno de una investigación social? O, más específicamente:*

- *¿Qué aspectos habría que tener en cuenta a la hora de planear la entrevista filmada en el seno de una investigación social?*

- *¿Cómo se vería modificado el trabajo de campo del entrevistador por el hecho de introducir una cámara?*

- *¿Qué posibilidades y limitaciones plantearía la cámara en el proceso de elicitar las respuestas del entrevistado?*

En los tres casos, la filmación de la entrevista ha sido concebida y realizada de forma diferente según sus finalidades distintas:

(a) elicitar de diferentes maneras las respuestas de los entrevistados en el contexto de la entrevista:

(a.1) vehiculando los contenidos de una investigación previa a un público (*uso del discurso para la exposición*)

Por ejemplo, en el caso de los expertos, los sujetos entrevistados no son el tema de la investigación, sino que más bien son utilizados para legitimar un discurso previo organizado por las realizadoras. Es decir, la preparación de la entrevista no se realiza a lo largo de un trabajo de campo. La elaboración de un guión iría encaminada a vehicular respuestas ya esperadas más que a elicitar una conversación. Se trata, por tanto, de una puesta en escena donde los sujetos son legitimados como testigos.

(a.2) como estrategia de exploración, o método de recogida de datos en el trabajo de campo (*uso del discurso para el análisis*)

Su uso como medio de recogida de datos y de exploración implica que la preparación de la entrevistas se da gracias a una larga fase de acceso al campo, para poder formular unas hipótesis y unas preguntas que puedan seguir siendo puestas a prueba. La filmación de la entrevista condiciona su realización porque hay que tener en cuenta que puede inhibir (puesto que puede intimidar) o estimular el diálogo, lo que implica considerar los perfiles de los entrevistados y la situación o contexto en que se plantea la entrevista. En estas situaciones el *guión* se formula de forma genérica en torno a unas preguntas, aunque más

que un plan previo más bien resulta algo que “se va haciendo” (utilizando la cámara y el diálogo para que emerjan temas que planteen otras preguntas en el curso de la investigación).

En el curso de estas estrategias explorativas la cámara puede aparecer como un *medio de comunicación* entre los sujetos. Es decir, en determinados contextos (como se ha podido ver en el caso de las víctimas y del vídeo participativo) puede convertirse en un estímulo del diálogo, para acceder a la posibilidad de entrevistar (uso interactivo y proyectivo): por ejemplo, en algunos casos la filmación puede generar expectativas de ver lo grabado, con lo cual se podría facilitar el surgimiento de una interacción, desplazando el guión de la entrevista hacia los temas que surgirían por el estímulo del visionado.

(b) Para la producción de representaciones del discurso de los entrevistados;

En los casos tratados, la filmación de la entrevista puede afectar a la generación de tipos de representaciones de la voz del otro entrevistado, según su finalidad (*testimonial-oracular*: dar opiniones expertas sobre un tema; *testimonial-confesional*: expresar la propia interioridad; *testimonial-reivindicativa*: auto-representarse, legitimándose a uno mismo).

2. ¿Es la entrevista un contexto específico que requeriría de un tipo de filmación distinta a la que tiene lugar en otros contextos de filmación? O, más específicamente:

- ¿Cómo se vería modificado el trabajo de campo del entrevistador por el hecho de introducir una cámara?

- ¿Qué posibilidades y limitaciones plantearía la cámara en el proceso de elicitar las respuestas del entrevistado?

El contexto de filmación de la entrevista será un contexto específico, distinto o no de otros, dependiendo de los modelos de colaboración, en función de:

(a) modalidad de conducción de la entrevista: directiva / no directiva

El contexto de filmación puede verse afectado por la relación establecida entre entrevistador y entrevistado. La filmación de una entrevista está condicionada por la tensión entre la atención a “interactuar” o “filmar”: es decir, si se hace primordial mantener el *rapport* con el entrevistado (con lo cual se presta más atención a qué se dice y no importan las malas tomas), o producir unas buenas tomas (con la cual lo que se presta más atención a cómo se dice).

En la modalidad *directiva* de entrevista la atención a la filmación está más controlada y, por tanto, puede plantearse mayor atención a lo que se dice y cómo. Sin embargo, en la modalidad *no directiva* de entrevista es necesaria mucha concentración para conjugar una atención sobre lo que se dice y cómo en el contexto de la entrevista, con una atención

sobre cómo y qué se está grabando. Las malas tomas, en cualquier caso, serían funcionales para un análisis cualitativo.

(b) modalidad de uso de la cámara: observacional / participativa

La entrevista filmada se podría considerar un contexto específico de filmación siempre que se considere el “decir” como una forma específica del “hacer”, en la que el entrevistado actúa de manera distinta si la entrevista se plantea en un lugar habitual o en otro lugar (lo que nos puede ofrecer elementos para identificar mejor el perfil del entrevistado o estímulos para el desarrollo de la interacción).

Pero el contexto también influye, ya sea si es más estático y protegido o si se desarrollan otras actividades simultáneas a la realización de la propia entrevista. Estas circunstancias del contexto de la realización de la entrevista pueden implicar que el entrevistador tenga que ir cumpliendo diferentes papeles a lo largo del trabajo de campo, para filmar la interacción: pasando de escuchante/observador a hablante/participante, pudiendo incluso llegar a convertirse en el entrevistado.

3. *¿Qué potencialidades y limitaciones existirían en el análisis y tratamiento de la entrevista filmada?*

A partir de los tres casos estudiados podríamos plantear que la filmación de la situación de la entrevista produce un tipo particular de metraje, que remitiría a dos posibles usos no excluyentes: (a) únicamente para el análisis en una investigación social cualitativa (respondiendo a los criterios derivados de sus hipótesis, objetivos y conceptos empleados), que no sería editado; o (b) para ser editado en el producto final.

En estos tres casos las entrevistas se planteaba pudieran llegar a ser editadas para el producto final (aunque no siempre esto estuviera demasiado claro, como ocurrió en el caso de la víctima de trata). El tratamiento de estas entrevistas filmadas para su edición implicó que la realizadora tomara algunas elecciones relativas a (b.1) la selección de los fragmentos, como al (b.2) elecciones estilísticas en relación con el modelo de representación planteado.

(b.1.) Modalidad de selección de los fragmentos: deductivo/inductivo

Por un lado, en una lógica *deductiva* (como la empleada en el caso de los expertos) la argumentación está definida previamente al rodaje, lo que suele implicar que se categorizan y seleccionan fragmentos o frases para poner dentro de una argumentación. Por su parte, siguiendo una lógica *inductiva* (como la empleada en las entrevistas a las víctimas de trata y el vídeo participativo) la estructura se desarrolla durante el trabajo de campo y se concreta en la fase de montaje: el metraje se categoriza en función de los

aspectos que aparecen en el visionado (pudiendo existir dificultades si la cantidad de material empleado es muy alta).

(b.2) Elecciones estilísticas

Las entrevistas filmadas de los casos requirieron de un particular tratamiento sobre la relación entre audio e imagen, lo que suele implicar elegir: (a) la disposición de una voz bien *sincrónica* o *acusmática* (*voz in, voz out*) de los entrevistados con respecto a las imágenes presentadas; (b) qué elementos pictóricos, efectos gráficos o sonoros emplear y de qué fuente (metraje del trabajo de campo o externo). Esta relación audio/imagen no era en ocasiones fácil de hacer (como se pudo ver en el caso de las víctimas de trata, al no poder usar sus imágenes, lo que planteaba el problema de cómo respetar el contenido de sus entrevistas).

Asimismo, se requería elegir si dejar o eliminar todo lo que remitiera a la presencia del entrevistador (ya estuviera en campo o fuera de campo), así como, adecuar el montaje al modelo de representación de esta colaboración (más observacional o más interactivo). En el caso del documental divulgativo la ocultación de la presencia de la entrevistadora, planteaba una representación de tipo “busto parlante” que puede ser criticada por ser demasiado afirmativa. Por otro lado, en el caso de las víctimas de trata la ausencia de la entrevistadora reflejaba el intento de no intervenir en lo que se quería presentar como una “voz íntima”, aunque así no se reflejaba todo el proceso de interacción previa.

Por último, en el uso de la entrevista filmada para una producción audiovisual debió elegirse si se incluía o no una voz narradora (*voice-over*). Y, de forma más específica, si esta sería del entrevistador o del entrevistado. Como se mostró en el caso del vídeo participativo, en el que se vio que las asociaciones de los fragmentos no permitían una adecuada comprensión, se planteó la posibilidad de que fuera la chica la que narrara el vídeo, lo que requirió de volver a poner en escena su voz. En este caso, el modelo de representación permitía visibilizar la forma en la que se planteó la relación entre la realizadora y la chica. Al plantear esta visibilización dando mucho peso al papel de la chica en la producción del metraje se ocultaba, sin embargo, el papel de la realizadora (que dirigía y controlaba el proceso).

5.3. Próximas etapas: El futuro de una investigación en torno a la “entrevista filmada”

En resumen, creemos que, a partir de esta primera aproximación teórico-metodológica y a la luz de los análisis de los casos, el planteamiento inicial de este trabajo se ha demostrado útil para explorar (entre diversos ámbitos disciplinares en las ciencias sociales) el uso de la entrevista, su filmación y su representación en la investigación social. Sin embargo, el presente trabajo no constituye sino una primera aproximación.

En el desarrollo del presente proyecto se prevé ampliar y volver a sistematizar el marco teórico, profundizando particularmente en el ámbito de la comunicación audiovisual relativo a las teorías y técnicas de la representación audiovisual (y, más concretamente, en el caso específico del montaje del sonido). Pero también quisiéramos desarrollar las cuestiones aquí mencionadas ahondando en el ámbito de la antropología visual que se refiere a las teorías y técnicas de uso de las herramientas audiovisuales en la investigación etnográfica.

Además de esta profundización en la revisión de las fuentes bibliográficas que pudieran enriquecer el concepto de “entrevista filmada”, este trabajo plantea algunas líneas de proyección en lo que se refiere a la investigación empírica. Aunque la memoria de los casos analizada ha permitido identificar diferentes aspectos a resaltar en la práctica de la realización y uso de la entrevista filmada de la autora, ésta ha sido una relectura a posteriori de las investigaciones, que tenían otros objetos de estudio propios. El proceso de descripción aquí planteado no podría ser considerado, en rigor, un estudio de casos en sí mismo, lo que hubiera debido implicar una descripción etnográfica y reflexiva del proceso de realización de las entrevistas filmadas como objeto mismo de la investigación.

Sin embargo, algunas futuras líneas de investigación en ese sentido creemos que pudieran permitir extender la teorización y la reflexión de la práctica de realización y uso de la entrevista filmada que se ha planteado incipientemente aquí, para orientarla hacia el trabajo de tesis. A saber: (a) un análisis más detallado y monográfico sobre la entrevista filmada planteado en una investigación reflexiva de la autora; (b) el estudio etnográfico sobre las prácticas de la entrevista filmada en investigaciones de otros investigadores; (c) el análisis de la representación de la entrevista filmada en diferentes filmes y productos audiovisuales de las ciencias sociales. Esto pudiera permitir ir analizando las diferentes especificidades de distintos colectivos (en términos de edad, género, clase, profesión, etc.) y ámbitos en los que se viene empleando la entrevista filmada en la investigación.

Lo presentado aquí, por tanto, sería más bien una conclusión parcial: una propuesta de apertura de la cuestión que pudiera producir nuevas aperturas, nuevas investigaciones, tanto propias como ajenas sobre la entrevista filmada como práctica.

Lista de tablas y esquemas

<i>Nombre</i>	<i>Pág.</i>
TABLA 1. Aproximación a la revisión bibliográfica	22
TABLA 2. Un campo interdisciplinar	24
ESQUEMA 1 y 2. Modalidades de producción de documentales científicos y divulgativos	58
ESQUEMA 3 y 4. Modalidades de producción de <i>Ensayo Audiovisual</i> y del <i>Ensayo sociológico Audiovisual</i>	64
ESQUEMA 5 y 6. Modalidades de producción de <i>Cine etnográfico (expositivo y explorativo)</i>	73
ESQUEMA 7. Investigación / Realización	74
ESQUEMA 8. Preparación entrevista	80
ESQUEMA 9. Tratamiento entrevista	85
ESQUEMA 10. Narrador	89
ESQUEMA 11. Estimulación de respuestas	99

Referencias bibliográficas

- Alcantud, J.A.G. (1994). Cine y entrevista. *Historia y Fuente Oral*, 2(12), pp. 173-175.
- Alonso, L. (1994). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis.
- Altin, R. y Parmeggiani P. (Eds.) (2008). *L'intervista con la telecamera: giornalismo, documentario e ricerca socio-antropologica*. Milano: Lampi di stampa.
- Aluffi Pentini A. y Olivieri F. (2010). Dall'epistolario alla videointervista nell'emigrazione italiana. En R. Roig Vila y M. Fiorucci (Eds.) (2010). Claves para la investigación en innovación y calidad educativas. *La integración de las Tecnologías de la Información y la Comunicación y la Interculturalidad en las aulas / Strumenti di ricerca per l'innovazione e la qualità in ambito educativo. Le Tecnologie dell'Informazione e della Comunicazione e l'Interculturalità nella scuola* (pp. 41-54). Alcoy & Roma: Marfil & Università degli Studi Roma Tre.
- Alvesson, M y Sköldbberg, K. (2000). *Reflexive Methodology*. London: Sage.
- Andrew, D. (2000). The Unauthorized Auteur Today. En R. Stam y T. Miller (Eds.), *Film and theory: an anthology* (pp. 31-38). Blackwell.
- Ardèvol, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de vídeo*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ardèvol, E. (1997). Representación y Cine Etnográfico. *Quaderns de l'ICA*, 10, pp. 125-170.
- Ardèvol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 53(2), pp. 217-240
- Arfuch, L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.
- Arnau Rossellò, R. (2008). La presa de so: La càmera i la microfonia. En X. Marzal y L. Gil (Eds.), *Eines per a la producció del vídeo documental* (pp. 169-174). Benicarló: Onada.
- Atkinson, P. y Silverman, D. (1997). Kundera's Immortality: The Interview Society and the Invention of the Self. *Qualitative Inquiry*, 3(3): 304-25.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós
- Austin, J. L. (2003). *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una Guía de Viaje*. Murcia: CENDEAC.
- Balsebre, A., Mateu, M. y Vidal, D. (1998). *La entrevista en radio, televisión y prensa*. Madrid: Cátedra.
- Banks, M. (1992). Which Films Are Ethnographic Films? En P.I. Crawford y D. Turton (Eds.), *Film as Ethnography* (pp. 116-130). Manchester: University of Manchester Press.
- Banks, M. (2001). *Visual Methods in Social Research*. London: Yale University Press.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary, 2nd ed.* New York: Oxford University Press.
- Bastide, R. (2001). *El sueño, el trance y la locura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Beck, Les (2012). Tape Recorder. En C. Lury y N. Wakeford (Eds.), *Inventive Methods, the Happening of the Social* (pp. 245-260). London: Routledge.
- Becker, H. (1995). Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) all a Matter of Context. *Visual Sociology*, 19(1): 5-14.
- Belei, R.A.; Gimenez-Paschoal, S.R.; Nascimento, E.N.; y Ribeiro Matsumoto, P.H.V. (2008). O uso de entrevista, observação e videogravação em pesquisa qualitativa. *Cadernos de Educação, FaE/PPGE/UFPel*, 30, pp. 187-199.
- Bénédicte, B. (2007). Apuntes para una reflexión sobre la biografía fílmica. En J. Felici Marzal y F. Gómez Tarín (Eds.) *Metodología de Análisis del Film* (pp. 505-513). Madrid: Edipo.
- Berger, J. (2010 [1972]). Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, P. L. y Luckmann, T. (2006 [1967]), *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorrortu, (2006).
- Beyer-Ruiz, M.E. y Hernández García, C. (2009). *La divulgación de las ciencias*. La Enciclopedia de las Ciencias y la Tecnología en México. Disponible en:

- http://www.izt.uam.mx/cosmosecm/EMC_COSMOS_HOME.html (Acceso 10 de junio de 2012).
- Biagi, S. (1992). *Interviews that work: a practical guide for journalists*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bonetti, M., Mencaroni, A. y Nicodemi, F. (2011). Atlante sociale sulla tratta. Interventi e servizi in Toscana. *I Cuaderni*, 53, Ottobre 2011, pp. 1-171.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Bou, N. y Pérez, X. (2009). La libre confesión. La construcción filmica del testimonio en el encargo del cazador: *Formats, Revista de comunicació audiovisual*, 5. En: http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/pdf/art_crea_esp2.pdf
- Bourdieu, P. (1993). Comprendre. En P. Bourdieu (Ed.), *La misère du monde* (pp. 1389-1447). Paris: Seuil.
- Bourdieu, P. (2003). L'objectivation participante. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 150, 43-58.
- Bourdieu, P.; Chamboredon, J.C., Passeron, J.C. (1996). *La construcción del objeto. El oficio del sociólogo*. Madrid: Siglo XX.
- Burch, N. (1998). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Burch, N. (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Butler, J. (2002). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (M. A. Muñoz, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Caplan, J. (2001). "This or That Particular Person": Protocols of Identification in Nineteenth-Century Europe. En J. Caplan y J. Torpey (Eds.), *Documenting Individual Identity: The Development of State Practices in the Modern World* (pp. 49-68). Princeton: Princeton University Press.
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- Carroll, N. (1998). *Interpreting The Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Casetti, F. y De Chio, F. (1993). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castells, M. (1999). La era de la información. Economía, sociedad y cultura. La sociedad red. Vol. 1. México, D.F.: Siglo XXI.
- Castoriadis, C. (1989). *El imaginario social y la institución*. Barcelona: Tusquets.
- Català, J. M. (2008). *La forma de lo real*. Barcelona: EdiUOC.
- Català, J. M. (2011). Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental. *adComunica. Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 2, pp. 43-62.
- Chalfen, R. (1987). *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green, OH: Popular Press.
- Chalfen, R. (1992). Picturing culture through indigenous imagery: a telling story. En P.I. Crawford y D. Turton (Eds.), *Film as Ethnography* (pp. 222-240). Manchester: University of Manchester Press.
- Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo*, Bellaterra: Aldea Global.
- Chillón, A. (2007). Hacer los hechos. Fenomenología de los 'hechos sociales'. *Ars Brevis*, 13: 27-49.
- Chion (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Chiozzi, P. (2000). *Manuale di antropologia visuale*. Milano: edizioni Unicopli.
- Collier, J. y Collier, M. (1967). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.
- Comolli, J.L. (2002). *Filmar para ver*. Buenos Aires: Editorial Simurg.
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill Interamericana de España.
- Crawford, P.I. (1992). Film as discourse: the invention of anthropological realities. En P.I. Crawford y D. Turton (Eds.), *Film as Ethnography* (pp. 66-84). Manchester: University of Manchester Press.
- Crawford, P.I. y Turton, D. (Eds.) (1992). *Film as Ethnography*. Manchester: University of Manchester Press.

- Da Re, D. (2008). Oltre i metodi misti: il video nella ricerca sociale En Altin, R. y Parmeggiani P. (Eds.) (2008). *L'intervista con la telecamera: giornalismo, documentario e ricerca socio-antropologica* (pp. 129-155). Milano: Lampi di stampa.
- De France, C. (1982). *Cinema et Anthropologie*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de L'Homme.
- De France, C. (1985). Image et commentaire: du montré à l'évoqué. *Hors Cadre*, 3, pp. 133-153
- Delgado, M. (1999). Cine. En M. J. Buxó y J. M. de Miguel (Eds.), *De la Investigación Audiovisual: Fotografía, cine, vídeo, televisión* (pp. 49-78). Barcelona: Proyecto A.
- Denzin, N. (2001). The reflexive interview and a performative social science. *Qualitative Research*, 1(1), 23-46.
- Denzin, N. (2002). The Cinematic Society and the Reflexive Interview. En J.F. Gubrium y J.A. Holstein (Eds.), *Handbook of Interview Research: Context & Method* (pp. 833-848). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Denzin, N.K. (1995). *The Cinematic Society*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Denzin, N.K. (1997). *Interpretive Ethnography*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Denzin, N.K. y Lincoln, Y.S. (2000). Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research. En N.K. Denzin y Y.S. Lincoln (Eds.). *Handbook of Qualitative Research, 2nd ed.* (pp. 1-32). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Denzin, N.K.; Fields, A.B.; Feinberg, W. y Roberts, N. (1997). Remembering and Forgetting Recent Racial Politics. *Taboo: Journal of Culture and Education*, 3: 191-208.
- Domènech Fabregat, H. (2008). L'organització de la producció d'un documental. En X. Marzal y L. Gil (Eds.), *Eines per a la producció del vídeo documental* (pp. 69-78). Benicarló: Onada.
- Domínguez Gutiérrez, S. (2007). El objeto de estudio en la investigación. *Diversas aproximaciones. Revista de Educación y Desarrollo*, 7, pp. 41-50.
- Domínguez Gutiérrez, S. (2007). El objeto de estudio en la investigación. *Diversas aproximaciones. Revista de Educación y Desarrollo*, 7, pp. 41-50.
- Durand, G. (1992). *Las Estructuras Antropológicas del Imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Faccioli, P. y Losacco, G. (2010). *Nuovo manuale di sociologia visuale, dall'analogico al digitale*. Milano: Franco Angeli
- Flick, U. (2000). Episodic interviewing. En W. Bauer, G. Gaskell (Eds.). *Qualitative Researching with Text, Image and Sound* (pp. 75-92). London: Sage.
- Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
- Fontana, A. (2002). Postmodern Trends in Interviewing. En J.F. Gubrium y J.A. Holstein (Eds.), *Handbook of Interview Research: Context & Method* (pp. 161-176). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Fontana, A. y Frey, J.H. (1994). The Interview: The Art of Science. En N.K. Denzin y Y.S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (pp. 361-76). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Fontana, A. y Frey, J.H. (2000). The Interview: From Structured Questions to Negotiated Text, En N.K. Denzin y Y.S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research, 2nd ed.* (pp. 645-672). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Forsey, M. G. (2010). Ethnography as participant listening. *Ethnography*, 11(4), 558-572.
- Foucault, M. (2000). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Fraenkel, B. (1992). *La signature: genèse d'un signe*. Paris: Gallimard.
- Francés, M. (2003). La producción de documentales en la era digital: Modalidades, historia y multidifusión. Madrid: Cátedra.
- Gifreu, A. (2010). *El documental multimèdia interactiu: una proposta de model d'anàlisi*. Trabajo de investigación, presentado en el Departament de Comunicació, Universitat Pompeu Fabra.
- Gil Puértolas, L. (2008). Las entrevistas, els diàlegs i la posada en escena. En X. Marzal y L. Gil (Eds.), *Eines per a la producció del vídeo documental* (pp. 109-114). Benicarló: Onada.
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh.
- Goffman, E. (1969). *Strategic Interaction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Gómez Tarín, F.J. (2003). *Lo ausente como discurso: Elipsis y fuerza de campo en el texto cinematográfico*. Tesis doctoral, Universitat de València.
- Grady, J. (1991). The Visual Essay and Sociology. *Visual Sociology*, 6(2), pp. 23-38.
- Grau Rebollo, J. (2002). *Antropología audiovisual*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Grau Rebollo, J. (2003). El document etnogràfic audiovisual generat en un projecte de recerca. Proposta de projecte. *Revista d'etnologia de Catalunya*, 23, pp. 120-135.
- Grau Rebollo, J. (2005). Los límites de lo etnográfico son los límites de la imaginación. El legado fílmico de Jean Rouch. En *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 41. En: <http://www.aibr.org/antropologia/41may/articulos/may0502.php>
- Grau Rebollo, J. (2008). El audiovisual como cuaderno de campo. En J. Grau Rebollo, E. Ardévol, G. Orobitg Canal y A. Vila Guevara (coord.), *El medio audiovisual como herramienta de investigación social* (pp. 13-30). Barcelona: CIDOB edicions.
- Grindon, L. (2007). Q & A: Poetics of the Documentary Film Interview. *Velvet Light Trap*, 60, pp. 4-12.
- Groebner, V. (2001). Describing the Person, Reading the Signs in Late Medieval and Renaissance Europe: Identity Papers, Vested Figures, and the Limits of Identification, 1400-1600. En J. Caplan y J. Torpey (Eds.), *Documenting Individual Identity: The Development of State Practices in the Modern World* (pp. 15-27). Princeton: Princeton University Press.
- Guarini, C. (1991). Cine y Antropología. De la observación directa a la observación diferida. En R. Guber (Ed.). *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Legasa.
- Guarini, C. (2007). Los límites del conocimiento: la entrevista fílmica. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9, pp. 1-12.
- Guber, R. (2005). *El salvaje metropolitano Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Guber, R. (2011). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gubern, R. (1987). *La Mirada Opulenta*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Gubern, R. (2001). Del rostro al retrato. *Análisis*, 27, pp. 37-42.
- Gubern, R. (1996) *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Paidós.
- Gubrium, J. F. y Holstein, J. A. (2002). From the Individual Interview to the Interview Society. En J.F. Gubrium y J.A. Holstein (Eds.). *Handbook of Interview Research: Context & Method* (pp. 3-32). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Hale, G. y Mos, N. (1999), Methodological Issues in Using Grounded Theory to Investigate Internet Searching. Lahti, Finland 22 - 25 September 1999: *European Conference on Educational Research*.
- Hansen, M. B. N. (2006). Media Theory. *Theory, Culture & Society*, 23(2-3), 297-306.
- Harper, D. (2002). Talking about pictures: a case for photo elicitation. *Visual Studies*, 17(1), pp. 13-26.
- Heider, K. G. (2006 [1976]). *Ethnographic Film (Revised Edition)*. Austin: University of Texas Press.
- Henny, L. (1986). *Theory and Practice of Visual Sociology*. London: Sage.
- Heyl, B.S. (2000). Ethnographic Interviewing. En Paul Atkinson *et al.* (Eds.), *Handbook of Ethnography* (pp. 369-382). London: Sage.
- Holstein, J.A. y Gubrium, J.F. (2000). *The Self that We Live by: Narrative Identity in the Postmodern World*. New York: Oxford University Press.
- Jociles Rubio, M.I. (2006). La imposición de los puntos de vista durante la entrevista etnográfica. *Antropología Portuguesa*, 22-23, 9-40.
- Johnson, J.J. y Weller, S.C. (2002). Elicitation Techniques for Interviewing. En J.F. Gubrium y J.A. Holstein (Eds.), *Handbook of Interview Research: Context & Method* (pp. 491-514). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Kriznar, N. (2008). L'intervista nel film etnografico. Dialogo o interrogatorio? En Altin, R. y Parmeggiani P. (Eds.) (2008). *L'intervista con la telecamera: giornalismo, documentario e ricerca socio-antropologica* (pp. 67-80). Milano: Lampi di stampa.

- Kuhn, T. S. (2001 [1962]). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Latini, G. (2006). *L'immagine sonora. Caratteri essenziali del suono cinematografico*. Roma: Editore Artemide.
- Lavandier, Y. (2003). *La Dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Law, J. (2004). *After Method: Mess in Social Science Research*. London: Routledge.
- León, B. (Coord.) (2000). *Ciencia para la televisión. El documental científico y sus claves*. Barcelona: EdiUOC.
- Lewenstein B.V. (2003). Models of public communication of science and technology. Manuscrito publicado online en: http://www.dgdc.unam.mx/Assets/pdfs/sem_feb04.pdf (Acceso el 11 de junio de 2012).
- Lorenz, L. y Kolb, B. (2009). Involving the public through participatory visual research methods. *Health Expectations*, 12(3), pp. 262–274.
- Lorite García, N. (2006). ¿Puede ser científica y objetiva la mirada audiovisual de la realidad migratoria?. En M. Lario Bastida (Ed.), *Medios de comunicación e inmigración* (pp. 85-95). Murcia: CAM Obra Social.
- Lorite García, N. (2007). Metodologías de uso de los medios y lenguajes audiovisuales para el conocimiento de las realidades migratorias. En A.M. Bañón Hernández (Ed.) *Discurso periodístico y procesos migratorios* (pp. 117-138). San Sebastián: Tercera prensa.
- Lorite García, N. y Grau Rebollo, J. (2012). Investigación audiovisual de las migraciones y el tratamiento de la diversidad en los medios de comunicación. Un estudio de caso. Comunicación presentada en el VII Congreso sobre Migraciones Internacionales en España “Movilidad Humana y Diversidad Social”. Bilbao, 11-13 de abril.
- Losacco, G. (1998). La relazione Re-To in situazione di intervista sociologica. En F. Bonazzi (Ed.), *Itinerari di sociologia delle comunicazioni* (pp. 266-287). Milano: Angeli.
- MacDougall, D. (1975). Beyond Observational Cinema. En Paul Hockings (Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (pp. 109-24). The Hague: Mouton.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- MacDougall, D. (2006). *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Mack, N., Woodsong, C., MacQueen, K. M., Guest, G. y Namey, E. (2005). *Qualitative Research Methods: A Data Collector's Field Guide*. North Carolina: Family Health International.
- MacQueen, K. M., McLellan, E., Kay, K. y Milstein, B. (2000). Codebook Development for Team-Based Qualitative Analysis. *Cultural Anthropology Methods*, 10(2), 31-36.
- Maffesoli, M. (2003). El Imaginario Social. *Anthropos*, 198, pp. 149-153.
- Marzal, X. y Gil, L. (Eds.) (2008). *Eines per a la producció del vídeo documental*. Benicarló: Onada.
- Mason P. (2005). Visual data in applied qualitative research: lessons from experience. *Qualitative Research*, 5(39), pp. 325-346.
- Mattioli F. (2007). *La sociologia visuale. Che cosa è, come si fa*. Acireale-Roma, Bonanno editore.
- McLellan, E., MacQueen, K. M. y Neidig, J. (2003). Beyond the Qualitative Interview: Data Preparation and Transcription. *Field Methods*, 15(1), pp. 63-84.
- Merleau-Ponty, M. (1968 [1951]) *Resumes de Cours. Collège de France. 1952-1960*. Paris: Gallimard.
- Milne, E.-J.; Mitchel, C. y de Lange, N. (Eds.) (2012). *Handbook of Participatory Video*. New York: Altamira Press.
- Moore, A. (1995). La palabra y la imagen en el cine documental y etnográfico. En E. Ardèvol y L. Pérez Tolón (Eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas de cine etnográfico* (pp. 301-324). Granada: Diputación Provincial de Granada.

- Morales, F. (2005). *Las variaciones métricas del montaje paralelo y su relación con la respuesta emocional del receptor (el estrés)*. Trabajo de Investigación, presentado en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), pp. 6-27.
- Nichols, B. (1991). *Introduction to Documentary*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Orozco Gómez, M. (1996). *La investigación en comunicación desde la perspectiva cualitativa*. México: Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunitario.
- Ortega Olivares, M. (2009). Metodología de la Sociología Visual y su correlato etnológico. *Argumentos*, 22, n° 59 (enero-abril), pp. 165-184.
- Paggi, S. (1994). A propósito de la entrevista filmada en la investigación antropológica. *Historia y Fuente Oral*, 12, pp. 163-117.
- Paillet, A. (2012). The ethnography of 'particularly sensitive' activities: How 'social expectations of ethnography' may reduce sociological and anthropological scope. *Ethnography*, doi: 10.1177/1466138111435449.
- Panofsky (2010 [1927]). *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Tusquets.
- Parisi, L. (2012). Speculation. A method for the unattainable. En C. Lury y N. Wakeford (Eds.), *Inventive Methods, the Happening of the Social* (pp. 232-244). London: Routledge.
- Pauwels, L. (2012). Conceptualising the 'Visual Essay' as a Way of Generating and Imparting Sociological Insight: Issues, Formats and Realisations. *Sociological Research Online*, 17 (1)1. En <http://www.socresonline.org.uk/17/1/1.html>
- Peirce, C.S. (1931). *Collected papers*, Cambridge: Charles Hartshorne e Paul Weiss, A.W. Burks Belknap Press of Harvard University Press.
- Pianta, B. (1981). L'intervista e il documentario etnografico. *La Ricerca Folklorica*, 3, pp. 37-40.
- Piault, M.H. (2001). Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image. Paris: Nathan.
- Pink, S. (2001). *Doing Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. London: Sage.
- Pink, S. (2004). Performance, self-representations and narrative: interviewing with video. En C.J. Pole (Ed.) *Seeing is Believing? Approaches to Visual Research (Studies in Qualitative Methodology, Volume 7)*, Emerald Group Publishing Limited, pp.61-77.
- Pink, S. (2007). *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research* (2nd Edition). London: Sage
- Pinto Baro, C. (1999). Vídeo. En M.J. Buxó y J.M. De Miguel (Eds.), *De la Investigación Audiovisual: Fotografía, cine, vídeo, televisión* (pp. 79-104). Barcelona: Proyecto A.
- Prieto Arciniega, A. (2007). La palabra filmada: Sócrates. *Gerión. Revista de Historia Antigua, Vol. Extra*, pp. 25-35.
- Rapley, M. (2004). *The Social Construction of Intellectual Disability*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rapley, T. (2004). Interviews. En C. Seale, G. Cobo, J.F. Gubrium y J.A. Holstein (Eds.), *Handbook of the Interview Research: Context and Method* (pp. 35-54). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Richardson, L. (2002). Poetic Representation of Interviews. En J.F. Gubrium y J.A. Holstein (Eds.), *Handbook of Interview Research: Context & Method* (pp. 877-892). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Rollwager, J.R. (Ed.)(1988). *Anthropological Filmmaking. Anthropological Perspectives on the Production of Film and Video for General Public Audiences*. Amsterdam: Harwood.
- Rosenblatt, P.C. (2002). Interviewing at the Border of Fact and Fiction En En J.F. Gubrium y J.A. Holstein (Eds.), *Handbook of Interview Research: Context & Method* (pp. 893-910). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Ruby (1998). The Death of Ethnographic Film. Comunicación presentada en presented la reunión de la *American Anthropological Association*, Philadelphia. Sesión *Seeing Culture: The Anthropology of Visual Communication at Temple University*.

- Ruby, J. (2000). *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Salcedo, M. (2010). Hacia una definición de documental de divulgación científica: subgénero destacado para la comunicación de la ciencia. En B. León (Coord.), *Ciencia para la televisión. El documental científico y sus claves* (pp. 29-50). Barcelona: EdiUOC.
- Sanmartín Arce, R. (2000). La entrevista en el trabajo de campo. *Revista de Antropología Social*, 9: 105-126.
- Sierek, K. (2007). Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico. En A. Weinrichter (Ed.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 176-185). Pamplona: De Vista.
- Sierra Caballero, F. (1998). Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social. En L. Galindo Cáceres (Ed.), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación* (pp. 277-346). México: Addison Wesley Longman.
- Soler, Ll. (1998). *La realización de documentales y reportajes televisivos*. Barcelona: CIMS.
- Stake, R. (1995). *The art of case study research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Stake, R. (2006). *Multiple case study analysis*. New York: The Guilford Press.
- Thomas, W.I. (1928). *The child in America: Behavior problems and programs*. New York: Knopf.
- Trinh, Minh-ha, T. (1991). *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. New York: Routledge.
- Trinh, Minh-ha, T. (1992). *Framer Framed*. New York: Routledge.
- Vallejo, A. (2007). La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental. En *Doc On-line*, n.02, Julho 2007, www.doc.ubi.pt, pp. 82-106.
- van Dijck, J. (2006). Picturizing Science Documentary as Multimedia Spectacle. *International Journal of Cultural Studies*, 9(1), pp. 5-24.
- van Dijk, T. (2004). *Discurso y dominación*. Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá. Facultad de Ciencia Humanas. Grandes Conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas, N° 4, Febrero de 2004.
- Vidal, D. (2001). *Alteritat i presència. Contribucions a una teoria analítica i descriptiva del gènere de l'entrevista periodística escrita des de la filosofia, la lingüística i els estudis literaris*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Wang, C. y Burris, M.A. (1994). Empowerment through Photo Novella: Portraits of Participation. *Health Education Behavior*, 21(2), pp. 171-186.
- White, S. (Ed.) (2006). *Participatory Video: Images that Transform and Empower*. London: Sage.
- Worth, S. (1995). Hacia una semiótica del cine etnográfico. En E. Ardèvol y L. Pérez Tolón (Eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas de cine etnográfico* (pp. 203-220). Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Wunenburger, J. J. (1999). *Filosofia delle immagini*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Zizek, S. (2008). *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós.
- Zunzunegui, S. (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.