

AGUSTÍN FURNARI ALONSO DE ARMIÑO

CINEASTA. ARGENTINA

ALICIA FERNANDA SAGÜÉS SILVA

HISTORIADORA DEL ARTE. ARGENTINA

# Cine Antropológico: Propositiones, Contactos y Diferencias con una Antropología Visual\*

## I. INTRODUCCIÓN

El objetivo fundamental de este artículo es reflexionar sobre las semejanzas y diferencias entre el Cine antropológico<sup>1</sup> que nosotros hacemos y enseñamos a hacer, y una cierta Antropología visual, cada vez más difundida en Argentina y muchos países de América Latina.

Una larga serie de temas afines se cruzarán en el desarrollo de este trabajo, pero debemos dejarlos de lado, por la especificidad elegida.

Puede decirse que prácticamente el Cine<sup>2</sup> antropológico nace con el surgimiento mismo del Cine. Así tenemos las filmaciones iniciales de Louis Lumiere *La salida de los obreros de una fábrica* o *La coronación del Zar Nicolás II*; aunque también podemos decir que el Cine antropológico

\* Este trabajo surge de la necesidad de sistematizar sintéticamente, las reflexiones surgidas en los diferentes cursos que hemos dictado en Argentina, República Dominicana y España, y de los encuentros y desencuentros con colegas de distintos países de América Latina, España y Portugal, en los últimos siete años. En especial quisieramos destacar la experiencia de los últimos tres años, dictando cursos-taller de realización de documentales en el Museo de América de Madrid, que han servido para confirmar que estas proposiciones son válidas.

<sup>1</sup> Seguramente este adjetivo no sea al más "feliz", pero sin duda, siguiendo las proposiciones del antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, tal vez todavía no podamos encontrar otro mejor; sobre todo teniendo en cuenta que las opciones son: etnográfico, etnológico, etnobiográfico, documentaje, etc.

<sup>2</sup> Cuando hablamos de "Cine", en realidad nos referimos a los medios audiovisuales en general, independientemente del formato o soporte, el vídeo, la TV, el propio cine, e incluso hoy creemos que no podemos descartar la responsabilidad de empezar a reflexionar sobre los nuevos lenguajes multimediales.

se inicia con R egenault, cuando realiza en 1900 la filmaci3n sobre un ceramista senegal es; o con Tindel, que filma a los abor igenes australianos inaugurando el transporte de la c amara hasta los confines de la tierra, para recoger ex3ticas costumbres y formas de vida. Sin embargo, a quién se considera como el "padre del cine antropol3gico" es a Robert Flaherty, quién en 1916 realiza una primera versi3n sobre los esquimales y en 1922 estrena *Nanook del Norte*, película filmada en compa a de su esposa durante 16 meses y financiada por una empresa peletera de EE.UU.

En cuanto a la Antropología visual, Franz Boas realiza entre 1890 y 1900 registros fotográficos sobre los Kwakiutl de la isla de Vancouver y en 1930 filma diversos aspectos de la tecnología de esta cultura, así como sus danzas, juegos infantiles y oratoria, para ser utilizadas como complemento de unas 10.000 páginas de etnografía escrita sobre este grupo indígena<sup>3</sup>. Aunque son Margaret Mead y Gregory Bateson, matrimonio de antrop3logos que emprendieron un trabajo conjunto en la isla de Bali, quienes reflexionaron sobre los alcances del tema, al captar el carácter balin s y sus formas de exteriorizarse a través de la fotografía y el cine: "*No solo con la fotografía cobr3 nuevas dimensiones nuestro trabajo de campo. También se anotaba en qué punto se habían sacado fotos o cine. Este tipo de anotaciones me permiten, 30 años después, recordar cada momento o hacer una descripci3n que incluya la identificaci3n del pie de un niño en un ángulo de la imagen. [...] Nos abrumaba la posibilidad de obtener tanto material*" (Mead, 1987: 46).

En sus filmaciones, pusieron el énfasis en captar un comportamiento no verbal, lo que daría lugar a la película muda de 15 minutos, *Aprendiendo a bailar en Bali*, 1936, que ofrecieron como muestra de las posibilidades de registro etnol3gico. Con esto consiguieron convertir sus películas sobre padres e hijos balineses, en ejemplos prácticos de los logros analíticos de la documentaci3n visual. Estos antrop3logos son quienes realmente comienzan con la Antropología visual, es decir quienes pasaron del documento etnográfico descriptivo, al analítico.

Pero lamentablemente ni la Antropología visual ni el Cine antropol3gico tienen aún en nuestros países, un cuerpo te3rico de gran peso, aunque sí una larga trayectoria en la producci3n. De más está decir que con este artículo, no pretendemos más que generar una serie de disparadores para la reflexi3n sobre este tipo de realizaciones investigativas, "*... este cine [el antropol3gico] no pretende en verdad ser ciencia ni servir a la ciencia, sino acercarnos a la realidad por el costado del arte.*" (Colombres, 1991: 35).

Otras veces hemos planteado estas especialidades, -también llamadas disciplinas-, como "dos caras de una misma moneda"  Por qué? Porque comparten los mismos componentes: el estudio

<sup>3</sup> Brisset TELOS 31: 135.

<sup>4</sup> Mead, *ibídem*, refiriéndose a un simposio que en 1971 celebr3 la Asociaci3n Antropol3gica Americana sobre los métodos modernos para usar y analizar cine y grabaciones.

del hombre y el lenguaje de las imágenes audiovisuales en movimiento, para decirlo desde las esencias. Pero es en el ordenamiento entre "cine" y "antropología" que radica la primera diferencia:

- Antropología visual (A.v.).
- Cine antropológico (C.a.).

El primer término es adjetivado por el segundo; el primero es el sujeto, en términos cinematográficos "el protagonista", mientras que el adjetivo podríamos decir que es su carácter.

Hay además una cantidad de géneros de producción cinematográfica que comparten con estas disciplinas ciertas características, nos referimos por ejemplo el documental periodístico, el documental educativo, el docudrama<sup>5</sup> y hasta ciertos documentales turísticos, pero no hablaremos de ellos porque sería irnos por las ramas.

Por su lado, la Antropología se presenta a sí misma como una ciencia que pretende comprender la realidad humana, algunos autores hablan de "acercarse a la verdad"<sup>6</sup>.

Nosotros no queremos ser ni tan ingenuos ni tan pretenciosos. El Cine pretende comunicar, algo, distintas cosas, de la realidad o no, aunque aquí nos compete el que sí busca conocer la realidad.

Cada uno de estos objetivos requiere de distintos procedimientos: el método científico para la Antropología, la estructura dramática o el relato audiovisual, para el Cine. Julio Alvar, -etnólogo español que trabajó en el Musée de l'Homme de París-, planteaba: "*Utilizo el tomavistas como un carnet de notas vivo, un archivo de imágenes que no solamente me servirán de memoria, sino que además me facilitarán un estudio minucioso y detallado delante de la moviola. El cine etnográfico no guarda relación alguna con el cine comercial, pues persigue fines totalmente distintos. [...] El cine aporta un material de incalculable riqueza para el estudio analítico. El antropólogo debe llevar hoy en su equipo una cámara de vídeo.*"<sup>7</sup> Este cine etnográfico al que Alvar hace referencia, es lo que nosotros denominamos Antropología visual.

De esto se desprende que para la A.v., el film no es el objeto o fin último de su proceso de investigación, mientras que sí lo es, al menos en parte, como veremos más adelante, para el C.a.

<sup>5</sup> Término que trabaja muy bien Javier Maqua.

<sup>6</sup> Como dice Arturo Fernández, "*El conocimiento científico es un proceso social en virtud del cual la realidad se refleja en el pensamiento humano; su finalidad estriba en alcanzar una reproducción exacta de esa realidad objetiva, es decir, la verdad objetiva; así es que este tipo de conocimiento resulta del descubrimiento de las leyes que realmente explican los fenómenos observados, gracias a la utilización del método científico*" (Colombes, 1991: 158).

<sup>7</sup> Citado por Brisset, pág. 141.

que nosotros reivindicamos. Y esto es determinante para la estructura del relato fílmico, ya que éste se genera en función del propio paradigma disciplinario, a saber:

ANTROPOLOGÍA VISUAL		CINE ANTROPOLÓGICO
Mostrar o explicar; también, ser parte o el centro mismo en, el proceso de construcción del conocimiento.	OBJETIVO	Mostrar o narrar en forma dramática.
Responder a una /s pregunta/s.	ROL DEL AUTOR	Proponer una/s reflexión/es.
Hipótesis, demostración y tesis, en lo posible, todas explícitas en el film.	ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN EN EL FILM	Sólo se expone la situación a analizar: la hipótesis y la tesis, si existen, quedan para ser descubiertas o construidas por el espectador.
Se filma y se edita como se escribe: con palabras	CARACTERÍSTICAS DEL RELATO	Se construye con las imágenes audiovisuales obtenidas, con una sólida estructura dramática.
Ultimamente, el antropólogo (o la antropóloga) <sup>8</sup> .	PERSONAJES - PROTAGONISTAS	El o los protagonistas son siempre las personas-personajes de la realidad, el "sujeto de estudio".

Y, ¿por qué estas diferencias? Una de las razones que creemos explica esta situación es cierto "miedo atávico" podríamos decir, de los científicos, a la multiplicidad de sentidos que genera la imagen audiovisual, a diferencia de cierta convención de unicidad dada a la palabra escrita<sup>9</sup>. Para el realizador cinematográfico, la multiplicidad de interpretaciones que ofrecen las imágenes, amén de ser su sino, es una de sus búsquedas: el espectador termina el sentido, le otorga una sig-

<sup>8</sup> La atención dada al hecho de la incidencia del equipo de investigación sobre la realidad estudiada, que es una de las líneas de investigación de la Antropología no visual, transforma, en la Antropología visual, a los investigadores en protagonistas, o al menos en co-protagonistas, compitiendo con los que eran en principio los protagonistas.

<sup>9</sup> También hay un cierto grado de fascinación por la imagen, por sus inexplicables posibilidades expresivas, superadora de la palabra escrita en algunos aspectos. Más la facilidad para acceder a la realización audiovisual sin estudio (culpa, tanto de los avances tecnológicos, como de muchos medios y "profesionales" audiovisuales y sus vicios), que permite al antropólogo y a otros profesionales, filmar y con eso creer o querer fundamentar su accionar científico. Lamentablemente, así como escribir, no los hizo escritores, filmar, no los hace realizadores.

nificación personal a lo visto-oído. En él también se construye el conocimiento, o, mejor dicho, es él mismo quién termina de generar su propio conocimiento. Éste es sin duda, en el C.a. un proceso en el que participan los tres grupos implicados en el hecho comunicacional: los realizadores, los "protagonistas" y los espectadores.

## II. EL CONCEPTO DE REALIDAD

Los realizadores cinematográficos tenemos internalizadas, por las "restricciones" técnicas de nuestra propia disciplina, las nociones de *parcialidad*, *punto de vista* y *construcción*, por lo que jamás pensamos en términos de "verdad", de absoluto, como resultado fílmico-investigativo, en todo caso lo hacemos en términos de verosimilitud. La cámara, con la limitación de encuadre generada por su formato, fragmenta la situación a tomar, y la elaboración que implica el montaje del film, vuelve a segmentar el tiempo y el espacio del suceso o proceso filmado, y por lo tanto, ya parcializado. Por ello, es obvio que hablamos siempre en términos de una representación de la realidad o como dice Aumont, de un tipo de ficción sobre la realidad, de un cierto fraccionamiento sobre ella: la dimensión de la película soporte, las dimensiones de la ventanilla de la cámara, definen el formato del film, y son inevitables. Y la elección del punto de vista, no es sólo algo espacial para el realizador, es la representación de su conciencia sobre su postura intelectual e ideológica con respecto a lo filmado.

Otra de las circunstancias inevitables es la planimetría de la imagen, ante la que sin embargo ya reaccionamos como si estuviéramos frente a una porción de espacio tridimensional. El mismo Aumont señala que esta analogía es muy viva y conlleva una "impresión de realidad" específica del cine, que se manifiesta principalmente en la ilusión del movimiento y en la ilusión de profundidad. Además, *"la escena fílmica no se define únicamente por los rasgos visuales..., el sonido juega un gran papel, ya que, entre un sonido emitido 'en campo' y un sonido emitido 'fuera de campo', el oído no distingue la diferencia; esta homogeneidad sonora es uno de los grandes factores de unificación del espacio fílmico en su totalidad"* (Aumont y otros 1983: 25).

Por lo tanto, aquella vieja creencia de los espectadores neófitos y de muchos "profesionales" aún, que a través de la cámara cinematográfica, -pensándola en un relato documental-, se ve el mundo "tal cual es", es una doble equivocación: por una lado la mirada del hombre y en consecuencia la de la cámara, no es un acto simplemente natural, sino cultural, lo que implica condicionamientos ideológicos de muchos tipos. Por otro, aunque pueda parecer cruel, toda película es un espectáculo y presenta siempre un carácter de tipo fantástico sobre una realidad, *"... el interés del cine científico o documental reside a menudo en que presenta aspectos desconocidos de la realidad que tienen más de imaginario que de real."* (Aumont y otros, 1983: 101).

Aquel fraccionamiento de la realidad del que hablábamos, también está determinado por las características del lenguaje cinematográfico, del que no se puede escapar si se quiere que el film tenga un cierto "impacto" en el espectador. Nuestro objetivo final es siempre, que nuestra película sea vista por la mayor cantidad de gente posible, para generar el debate social de la problemática en cuestión; pero no nos adelantemos.

Si queremos hacer CINE, debemos pensar primero en conocer y manejar su lenguaje, para luego, si nos interesa, tratar de crear un estilo nuevo. Aumont también habla de ello: "*la preocupación estética no está ausente del cine científico o documental, que tiende siempre a transformar el objeto en bruto en un objeto de contemplación, en una 'visión' que lo acerque a lo imaginario.*" (1983: 101). Por ello muchas veces se recurre a procedimientos narrativos para "mantener el interés". Si hacemos Cine antropológico es porque tenemos un cierto grado de compromiso con la realidad y con situaciones problemáticas o conflictivas, -también podríamos decir "injustas", desde nuestro punto de vista-, que queremos denunciar o ayudar a modificar; por lo tanto debemos atraer la atención del espectador, paralelamente a mostrarle esa fracción de la realidad que nosotros vemos, del modo en que la vemos.

### III. EL COMPROMISO CON LO FILMADO

Hablamos un poco de nuestro interés por el público, por el impacto que esperamos generar en él, de una cierta porción de la realidad, entendida como construcción, que es posible transmitir a través del film. Detengámonos un momento a hablar de ese compromiso con lo filmado, o más bien con los filmados.

Muchas veces el C.a., y aquí podemos incluir a la A.v., trabaja sobre situaciones conflictivas o sobre problemáticas que se encuentran en los bordes de las noticias, por ubicarlas dentro de los conocimientos de circulación masiva. Por lo tanto, no nos planteamos irrumpir con nuestros equipos en una realidad que no nos quiere dentro de ella, en una situación cuyos protagonistas no estén de acuerdo con lo que vamos a hacer. Muy por el contrario, la realidad a investigar, a mostrar, estará a su vez, condicionada por otro factor fundamental, que tal vez pueda considerarse de tipo ético: el trato o acuerdo al que debemos llegar con nuestros sujetos a filmar. Son ellos en última instancia, los que nos dicen qué filmar y qué proyectar; y he aquí una diferencia muy importante: hay que tomar la mayor cantidad de imágenes audiovisuales posibles, filmar, filmar, filmar. Luego sí, serán los protagonistas los que nos guíen en el montaje, en la edición. Porque si nuestro compromiso es con ellos, no debemos producir un objeto, un film, que ellos puedan interpretar como contrario a lo que ellos quieren que se diga. No podemos ni ridiculizarlos ante sus propios ojos, ni re-interpretarlos arbitrariamente, porque, recordemos que sin ellos no hay película.

Esta es una de las cuestiones que también nos diferencian con la A.v., nosotros vamos al campo con *propuestas*, no con *hipótesis*; vamos con *intenciones*, no con *programas*. A partir de lo que acordemos con los sujetos y de lo que podamos filmar, elaboraremos una/s hipótesis, o un/os planteamiento/s, del/os que surgirá el relato final.

De más está decir que el relato no puede ser "objetivo"<sup>10</sup>, ni mucho menos; tampoco, como dijimos, es ese nuestro objetivo, valga el juego de palabras. Por otra parte sabemos que nuestra sola

<sup>10</sup> El concepto de "objetividad" es una problemática muy trabajada, desde todas las disciplinas científicas, pero que parece que aún no está "superada". Respecto a esta cuestión, véase Von Glasersfeld "Despedida de la objetividad", en Watzlawick y Krieg, 1995.

presencia en la comunidad<sup>11</sup> que trabajemos modifica su cotidianeidad, -principio de Heissemberg-, pero ésta no es una situación que nos preocupa, ni nos ocupa, ya que es un hecho; lo que pretendemos es que sea lo más anecdótico, lo más insignificante posible. Sin embargo, parece central para la A.v.<sup>12</sup>

Para nosotros, lo verdaderamente preocupante y que se acerca a este tema, es el intrusismo. Muchas veces, en pos de una toma o de toda una filmación, los realizadores cinematográficos y los antropólogos visuales, fuerzan su entrada a la comunidad, y su presencia se torna molesta. Los resultados audiovisuales son por lo tanto, como mucho, buenos técnicamente, pero la invasión se representa en tomas prefabricadas o en tensiones que, según el relato que sobre ellas se haga posteriormente, el espectador puede percibir o no. Aquí volvemos al tema del compromiso. Siempre que nosotros hablamos de Cine antropológico, estamos hablando de una realización audiovisual sobre un proceso o suceso, que como ya dijimos, es al menos conflictivo. Lo que significa que tenemos con sus protagonistas una cierta identificación ideológica, ya sea por amor o por odio. Imaginemos filmar sobre el último proceso militar en Argentina, contando la historia de un grupo parapolicial y su forma de actuar. Aunque es obvio que nuestra relación no es "por amor", de todos modos estamos trabajando sobre algo que queremos modificar, o que no queremos que vuelva a ocurrir. Por lo tanto, en este caso, estamos tomando partido por la postura opuesta a la de nuestros protagonistas.

Nuestra intención última es siempre, colaborar en ese proceso de cambio, en esa modificación de la realidad con la que no estamos del todo de acuerdo. Fernando Birri lo explicaba magistralmente, -como todo-, allá por 1964: *"Consecuencia – y motivación – del documental social: conocimiento, conciencia, toda de conciencia de la realidad. Problematización. Cambio: de la subvida a la vida."* (1987: 23)

El Cine es una herramienta que bien utilizada puede ejercer su peso en la sociedad; la versión televisiva de los trabajos audiovisuales de corte antropológicos, sin duda tienen un alcance aún más masivo. Y es justamente por ello que creemos que las realizaciones, cinematográficas o videográficas, no pueden quedarse en el rango de mero registro o documento de la realidad: una investigación antropológica que recurre a los medios audiovisuales "sólo" como técnica de registro, está perdiendo tiempo y dinero,... aunque ellos también seguramente le sacarán algún provecho "científico".

El Cine, repetimos, es mucho más útil que eso, sobre todo si se sabe cómo hacerlo y qué hacer con él. Atención que no estamos hablando de cine militante, con lo que muchas veces jóvenes investigadores y realizadores sociales confunden su trabajo. El cine militante, también suele

<sup>11</sup> Compréndase bien, con "comunidad" nos referimos cualquier grupo de personas, independientemente de su motivo de filiación; puede ser una comunidad de Pueblos Originarios, un sindicato, un barrio, una institución, una familia, etc.

<sup>12</sup> *"Creemos que el filme antropológico tiene actualmente su mejor posibilidad para dejar de ser una documentación acerca de una realidad, y pasar a ser el testimonio de un proceso de interacción entre observador y observado, permitiendo profundizar no sólo al hombre en su contexto y en su vida de relación, sino también dar cuenta de todo el proceso de elaboración de dicho encuentro."* (Guarini, 1984 en Colombres, 1991: 154).

caer en el error de dejar de ser cine para ser panfleto político filmado, olvidándose del lenguaje propio del medio que utilizan y de sus riquezas expresivas.

El compromiso con la realidad, como investigadores y como realizadores cinematográficos, implica a su vez un respeto y un compromiso con nosotros mismos y con las disciplinas que manejamos; si no estamos hablando de mercenarios.

#### IV. PROCESO DE INVESTIGACIÓN FÍLMICA

De todo lo anterior, se deduce que los tiempos a manejar en una investigación fílmica se acercan a los de una investigación científica. Nos tomamos todo el tiempo que sea necesario, dentro de lo posible y manejable, para lograr rescatar de la realidad las fracciones audiovisuales para *construir el relato con los protagonistas*, o sencillamente, lo que es lo mismo, nuestro relato. Ese tiempo depende de las posibilidades de inserción en la comunidad, de cuánto nos lleve llegar a un acuerdo con ella y de lo que tarden en darse las condiciones climáticas, por ejemplo, o de calendario, aptas para filmar (ni hablar de las económicas).

De más está decir entonces que, es indispensable un conocimiento previo de las situaciones que se van a filmar, de las condiciones de trabajo, de los equipos necesarios y apropiados; es decir, que antes de toda filmación hay que realizar lo que se denomina un período de relevamiento, de investigación, que es la parte fundamental de la pre-producción de un film documental.

Este es también el tiempo de los acuerdos y del establecimiento de las relaciones interpersonales con los sujetos con los que vamos a trabajar. Sobre lo que vemos y oímos en este período, construiremos la propuesta de trabajo, determinaremos qué vamos a filmar y cómo vamos a hacerlo. Por lo tanto no podemos hablar de la elaboración de un guión, de forma estricta, como en la ficción, aunque sí de un cierto plan de rodaje, de una escaleta de imágenes audio-visuales, puesto que esos acuerdos establecidos en los primeros encuentros, pueden irse modificando sobre la fase de producción.

Y aquí algo muy importante a tener en cuenta cuando hacemos Cine documental: el "imprevisto", lo que sucede sin que podamos evitarlo, ni imaginarlo. Que nos obliga a crear un margen de flexibilidad, una amplitud de reacción, para incorporar cualquier cosa que pueda pasar. Así, el imprevisto puede enriquecer nuestro film, en vez de destrozarlos a causa de nuestra rigidez.

Javier Maqua lo explica de otro modo: "*El real es escurridizo, siempre nos sorprende, nos sacude; reducir el real a un ya sabido es renunciar a lo que tiene de esencial a su imprevisibilidad.*" (1992: 31)

Por otra parte ya habíamos hablado de la interferencia inevitable que ejercemos sobre la vida cotidiana de la gente con la que vamos a trabajar. Esta interferencia también puede manifestarse cuando, por ejemplo, no todos los miembros de la comunidad están totalmente de acuerdo con

lo que vamos a hacer; o por otra parte, puede que aún estando de acuerdo, se sientan incómodos con la presencia de las cámaras. Siempre decimos que ante esta última situación, la solución más efectiva es que nos comprendan y aprehendan como una especie de centauro, es decir, un hombre o mujer-cámara, que se acostumbren tanto a la presencia de los equipos como a la nuestra; que dialoguen con ellos como con nosotros; y que, además, vean por las ópticas, que sepan qué sucede dentro de las cámaras, que sepan qué pasa con las imágenes visuales y con los sonidos. Entre bromas y conversaciones serias, nuestra presencia como un conjunto, pasará casi a ser una ausencia. La experiencia de campo nos dice que contrariamente a lo que podría creerse normalmente, los prejuicios de comportamiento ante una cámara, son mayores en quien está detrás de ella, que en quien está adelante: el nerviosismo y la tensión son mayores en nosotros que en ellos. O hemos tenido mucha suerte o realmente el hecho de ir con intensiones claras, a trabajar efectivamente en común, nos ha permitido un rápida y cálida inserción en cada comunidad con la que trabajamos.

Decíamos que también a veces pasa que no todos los miembros de la comunidad están de acuerdo con la tarea a realizar. Estas instancias suelen ser muy conflictivas, pues lo que menos queremos es generar problemas internos. Pero justamente ante estas circunstancias, es que los grupos resuelven diferencias que antes no habían notado que tenían o que evadían por no querer o no poder resolver. Será entonces cuando debamos, por un lado, decidir si continuamos o no; si lo hacemos, debemos determinar hasta que punto nos inmiscuimos en el problema; y si nos requieren para solucionarlo, debemos decidir también hasta dónde nos convertimos en parte de la comunidad con la que vamos a trabajar.

Aquí surge otra cuestión muy importante, que tenemos que tener en cuenta y replantearnos: nosotros, los realizadores-investigadores somos un "otro" distinto a aquel que vamos a filmar. Vamos a trabajar en equipo, pero no podemos confundirnos con ellos, fundamentalmente por dos razones: no importa la comunidad ni la tarea de la que se trate, ellos están inmersos en ella siempre y nosotros sólo temporariamente, y si perdemos esta distancia, no podremos ejercer plenamente nuestra profesionalidad; ambas cosas van en desmedro del trabajo.

Pero a no confundir: esa distancia de la que hablamos, no debe verse en el film, más que en la calidad final del trabajo. El problema es que hay otra distancia, la que generan la desconfianza y el descontento por parte de los filmados. Y esa se ve, no sólo en la calidad del film, sino en los ojos de los protagonistas, aunque, como decíamos antes, pueda disimularse.

Por ejemplo, cuando estamos filmando una celebración, como nos ha pasado varias veces, con la cámara a cuestas, nos vienen a ofrecer algo de beber o de comer a través de la óptica, o se cruzan delante de la cámara y nos hablan a través de ella, podría parecer que nos están "arruinando la toma". Pero para nosotros significa que en realidad hemos pasado a ser esos centauros que queríamos ser, y la cámara se ha transformado en una especie de poncho grande y rígido al que nadie le presta demasiada atención; o en su defecto, los protagonistas le hablan a los espectadores "a través" nuestro, lo cual es igualmente bueno.

Tal vez, mucho más difícil de conciliar que la etapa de producción a la que nos referíamos, sea la post-producción. Es entonces cuando tenemos que recortar la realidad por última vez, pero

hay que hacerlo de modo que los protagonistas no sólo sean nuestros coguionistas, sino que entiendan cuales son los límites del conocimiento sobre el lenguaje cinematográfico que ellos mismos tienen, y cómo este hecho puede perjudicar el relato si no intervenimos efectivamente nosotros como concedores, como "expertos". Si determinar el sentido del relato es tarea de equipo, la forma de llegar a ese sentido, es responsabilidad básicamente nuestra<sup>13</sup>.

## V. EL DOCUMENTAL ¿PARA QUIÉN? ¿PARA QUÉ?

Desde el principio debemos establecer a quién va dirigido el documental, para saber cómo filmarlo primero y para saber cómo editarlo después.

Habíamos dicho que nuestra intención es que la película sea vista por la mayor cantidad de gente posible, no por cuestiones comerciales, -nadie se enriquece haciendo Cine antropológico, sino por concienciar sobre dicha problemática a cuanta persona se pueda. Siempre, por supuesto, tenemos por espectador ideal, un ser pensante y preocupado por las cuestiones a las que nos referimos, una persona que finalmente puede construir su propia opinión al respecto. Pero, nuestros protagonistas ¿quieren lo mismo? A veces, entre otros casos, nos encontramos con que hay que montar dos películas: una para afuera de la comunidad y otra para ellos mismos.

También dijimos al principio, que el film es casi nuestro objetivo final, pero ¿para qué? Hablamos de colaborar en el cambio de realidades con las que no estamos de acuerdo, de concienciar a la mayor cantidad de gente posible sobre determinada situación o problemática. Pero ¿cómo?. Es aquí donde más dudamos de ser la otra cara de la misma moneda de la Antropología visual.

En el cuadro que elaboramos en las primeras páginas, señalábamos la distinta inserción de las etapas de la investigación en el film y las diferentes formas de construir el relato. Por ejemplo: la mayoría de los productos de la Antropología visual recurren al relator en *over*<sup>14</sup>, siniestro personaje anónimo que nos lleva de las narices a los espectadores por entre las imágenes visuales y algunos sonidos de campo y diálogos entre los protagonistas y el realizador. Es este buen señor, -casi

<sup>13</sup> En este sentido, hay prácticas de trabajo muy importantes en América Latina, y también en Estados Unidos y Canadá. Las que consideramos más importantes son las de CTI, en Brasil. Asimismo hubo experiencias notables en Colombia y en Cuba; lo mismo podríamos decir de la Escuela del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Argentina, que bajo la dirección de Fernando Birri, generó una serie de trabajos comunitarios, como el caso de *Tire Die*. Pero lamentablemente estas experiencias no siempre tienen continuidad, sin embargo emprendimientos en este sentido, se siguen encendiendo y apagando en toda América, prácticamente sin colaboración de instituciones oficiales y sin la merecida difusión.

<sup>14</sup> Habitualmente conocida como "voz en *off*", hemos realizado en nuestras respectivas Tesis de maestría, sendas disertaciones sobre la correcta denominación de este recurso, siguiendo las proposiciones del Dr. Eduardo Peñuela (Furnari Alonso de Armiño, 1999 y Sagüés Silva, 1999).

siempre hombre-, el encargado de explicitar a su vez, la hipótesis de trabajo, o en su defecto la intención de la investigación y/o del film; de conducir a nuestros sentidos por entre los procesos de confrontación y finalmente, es quien nos cuenta la moraleja, es decir, la tesis<sup>15</sup>.

Esta estructuración del relato y el protagonismo que implícitamente toma este personaje, que a veces, además, es el mismo investigador, conllevan la idea de un espectador pasivo, a quien hay que dirigir por entre las pruebas para que llegue a las mismas conclusiones que llegó el antropólogo, o a las que quiere conducir nuestro pensamiento. Este recurso, muy propio de los documentales sobre animales, cuando se aplica a las películas documentales sobre personas, pone a los protagonistas en el mismo rango de "sin voz", como si su palabra no fuera suficientemente válida o relevante para ser escuchada. En tal caso, lo que queda entonces demostrado, es la incapacidad del equipo de realización para contar la historia en cuestión a través de los propios protagonistas y las imágenes audiovisuales captadas. O lo que puede ser peor, puede demostrar la decisión "política" llamémosle, de silenciar a esos protagonistas y decir de ellos lo que les venga en gana.

Por lo tanto el film se transforma en un producto como mínimo para sumisos seguidores del realizador o sencillamente, en una película aburrida<sup>16</sup>, -esto sucede tanto en Antropología visual como en producciones de televisoras, que no están dispuestas a gastar dinero en la pre-producción, lo que hace que todos los trabajos de este tipo del mundo, sean iguales-.

¿Por qué? Razones no faltan. Más allá de no aprovechar las riquezas expresivas del lenguaje cinematográfico, los antropólogos visuales muchas veces intentan sencillamente modificar este lenguaje, por supuesto, sin conocerlo ni manejarlo antes<sup>17</sup>. De este modo, piensan, en el mejor de los casos, en un espectador que, con la actividad propia de un lector, tomará notas de los datos expuestos, chequeará las proposiciones teóricas, y establecerá nuevas proposiciones de trabajo: sí, generalmente se hace cine para el pequeño círculo que se reúne en los congresos de antropología, nunca para la gente común y mucho menos para los protagonistas. Las otras veces, se piensa en un espectador pasivo, al que hay que mostrarle las cosas "como son".

Pero los espectadores raramente son seres sin neuronas activas; en general tampoco son muchos los antropólogos que van a los congresos a ver esas películas, y estos escasos especta-

<sup>15</sup> Citando a Walter Benjamin, Javier Maqua nos dice: "*El que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha, y el consejo no es tanto la respuesta a una pregunta como una propuesta referida a la continuación de una historia en curso*" (1992: 99).

<sup>16</sup> Según Brisset, el antropólogo Timothy Asch, -Director del Centro de Antropología Visual de la Universidad de California del Sur-, ante una pregunta sobre la posibilidad de difusión de sus películas y de su relación con los espectadores, responde: "*no son divertidas, sino un complemento de la teoría antropológica, ya que se refieren a temas como los de la estructura del parentesco, la función de los dones o regalos, las alianzas intertribiales, el intercambio de esposas, la transmisión de conocimientos, los ritos de curación; en fin, que el espectador necesita leer sobre la problemática que se le plantea.*" (1998: 142).

<sup>17</sup> Como nos confesó una reconocida antropóloga visual argentina... se dice el pecado pero no el pecador.

res, aún sumándolos todos no son demasiados. Y entonces volvemos a nuestra pregunta inicial: el film ¿para qué? Si la Antropología manifiesta un interés por la modificación de las situaciones injustas, debería tratar de llegar a la mayor cantidad de gente posible, pues a esta altura de las cosas sabe que el conocimiento es una forma de poder, ya que el conocimiento por el conocimiento mismo es una falacia. Entonces, ¿por qué esta Antropología no aprovecha el cine como medio en todas sus dimensiones lo realiza? Bien, esa es una cuestión de la Antropología.

Nosotros pretendemos realizar documentales atractivos para la mayor cantidad de gente posible, que permitan al espectador tomar su propia posición ante la situación mostrada y dejamos que sean los protagonistas de los sucesos, los que los narren o los expliquen. Nosotros ponemos nuestros conocimientos al servicio de quienes consideramos que más lo necesitan, de los que están más solos, más aislados, más olvidados. Y lo hacemos explotando todas las posibilidades expresivas y comunicativas del cine, a la vez que respetando el sentido dado a la realidad por sus protagonistas.

Entonces, el proceso no termina con la primera proyección del film, podríamos decir que es allí donde empieza. Llevar a cabo todas estas proposiciones no es tarea sencilla, y es justamente allí lo apasionante.

No creemos que el trabajo en conjunto entre el cineasta y el antropólogo sea imposible ni indeseable; todo lo contrario, nuestra tarea corre en ese sentido interdisciplinario. Sólo decimos que *cine antropológico y antropología visual son dos cosas bien distintas.*

## BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques y OTROS (1983): *Estética del cine*, Paidós, Barcelona.

AUMONT, Jacques (1990): *La imagen*, Paidós, Barcelona.

BIRRI, Fernando (1987): *Pionero y peregrino*, Contrapunto, Buenos Aires.

BONFIL BATALLA, Guillermo (1987): "Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales", en: García Canclini, Néstor (ed.), *Políticas culturales en América Latina*, Enlace - Grijalbo, México.

—(1992): *Identidad y pluralismo cultural en América Latina*. Fondo Editorial del CEHASS, Buenos Aires.

BRISSET, Demetrio (1998): "Aportación visual al análisis cultural. Tradición y actualidad del audiovisual etnográfico." en: *Telos* /31.

COLOMBRES, Adolfo (1991): *Cine, antropología y colonialismo*, Ediciones del Sol - CLACSO, Buenos Aires.

FURNARI ALONSO DE ARMIÑO, A. y SAGÜÉS SILVA, A. (1994): "Cine antropológico / Antropología visual ¿dos caras de la misma moneda?", Universidad Nacional de Jujuy, Argentina.

FURNARI ALONSO DE ARMIÑO, Agustín (1999): *El cine "antropológico" de Jorge Prelorán*, Tesis de Maestría, Universidad Internacional de Andalucía.

MAQUA, Javier (1992): *El docudrama. Fronteras de la ficción*, Cátedra, Madrid.

MEAD, Margaret (1987): *Experiencias personales y científicas de una Antropóloga*, Paidós, Barcelona.

SAGÜÉS SILVA, Alicia Fernanda (1999): *La construcción de la imagen audiovisual de un "otro cultural. Los documentales sobre el Pueblo Mapuche*. Tesis de Maestría, Universidad Internacional de Andalucía.

VON GLASERSFELD, E. (1995): "Despedida de la objetividad", en: Watzlawick, P. y Krieg, P., *El ojo del observador*, Alianza, Madrid.