

ANTROPOLOGÍAS • HISTORIAS • LENGUAJES • SOCIOLOGÍAS

EL DOCUMENTAL COMO CRISOL

ANÁLISIS DE TRES CLÁSICOS

PARA UNA ANTROPOLOGÍA DE LA IMAGEN

Karla Paniagua Ramírez

PUBLICACIONES DE LA



Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de los editores para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a los editores por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

El documental como crisol.
Análisis de tres clásicos
para una antropología de la imagen

PUBLICACIONES DE LA CASA CHATA



MATERIALES MULTIMEDIA

El documental como crisol.
Análisis de tres clásicos
para una antropología de la imagen

Karla Paniagua Ramírez



302.1
P528d
2013

Paniagua, Karla.

El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen/
Karla Paniagua, 2ª ed.—México, Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios
Superiores en Antropología Social: Universidad Veracruzana, 2013.

94 p.; 23 cm.; 1 CD-ROM- (Publicaciones de la Casa Chata)

Incluye bibliografía.

El CD-ROM incluye los fragmentos de las películas que analiza.

ISBN 978-607-486-247-8

1. Antropología Social. 2. Cinéma Verité. 3. Películas documentales-Historia y crítica.
4. Antropología visual. 5. Antropología documental. 6. Nanook el esquimal (Cinematografía documental). 7. El hombre de la cámara (Cinematografía documental). 8. Crónica de un verano (Cinematografía documental). I. t. II. Serie.

Formación y diseño de portada: Raúl Cano Celaya

Cuidado de edición y corrección de estilo: Coordinación de Publicaciones del CIESAS

Primera edición: 2007

Segunda edición: 2013

Primera reimpresión digital de la segunda edición: 2024

D. R. © 2024 Centro de Investigaciones
y Estudios Superiores en Antropología Social
Juárez 87, col. Tlalpan centro, alcaldía Tlalpan
C.P. 14000, Ciudad de México
www.ciesas.edu.mx

D.R. ©Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Nogueira 7, Centro, C.P. 91000
Xalapa, Veracruz, México
direccioneditorial@uv.mx / www.uv.mx/editorial

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse, por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito del editor.

ISBN: 978-668-496-550-8 (primera edición)

ISBN: 978-607-486-247-8 (segunda edición)

DOI: 10.25009/uv.600.1766

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Agradecimientos

A mamá y Alonso, mis mejores maestros.

A las autoridades del CIESAS, que al día de hoy me conceden la oportunidad de seguir formando parte de la institución como egresada, columnista y autora.

A mis alumnos y alumnas, que cada día me acicatean con sus preguntas, dándome razones para pensar y escribir.

A Mauricio Andión, quien en su momento me animó a emprender la aventura de la antropología visual.

A Roberto Melville, maestro y siempre entusiasta promotor, con quien es un privilegio compartir la risa y el aprendizaje.

A Ricardo Pérez Montfort, cuyos comentarios a la primera edición resultaron cruciales para conformar la segunda.

A cada persona que, a su manera y muchas veces de manera involuntaria, ha hecho una contribución a este trabajo.

Índice

Agradecimientos	7
Índice	9
Breve prólogo para la 2ª edición	11
Introducción	15
1. El documental como discurso de sobriedad	21
Ficción <i>versus</i> no ficción	21
Discurso de sobriedad, epistefilia y pacto realista	23
Documental antropológico	26
2. Tres documentales en sus años y en sus días	31
Flaherty: visiones de un mundo en extinción	31
Vertov: la perspectiva futurista del ojo mecánico	36
Rouch: la rebelión del Otro antropológico	40
3. Análisis	47
La integración del <i>corpus</i>	47
El modelo analítico	49
1. Plano	52
2. Angulación	52
3. Inclinación	52
4. Movimiento de cámara	52
5. Textos	52
6. Sonido	53
7. Composición	53
8. Acción	53
9. Miradas	53
10. Montaje	53

Fichas técnicas y sinopsis	54
Mapas	56
Resultados	57
1. El documental antropológico utiliza recursos tradicionalmente adjudicados al cine de ficción	57
<i>Nanook, el esquimal</i> . Puesta en escena y personificación	57
<i>Montaje con énfasis dramático</i>	59
<i>El hombre de la cámara</i> . Puesta en escena y personificación	60
<i>Efectos especiales</i>	62
<i>Montaje con énfasis dramático</i>	63
<i>Crónica de un verano</i> . Puesta en escena y personificación	64
2. El documental antropológico involucra recursos que tienden a neutralizar la ficción y a incrementar la confiabilidad	67
Contacto visual con la cámara o “pajareo” en <i>Nanook, el esquimal</i>	67
Montaje y proyección (metalenguaje) en <i>El hombre de la cámara</i>	67
<i>Feedback</i> y participación de los investigadores a cuadro en <i>Crónica de un verano</i>	68
3. El documental antropológico requiere la participación solidaria de los actantes	70
4. El documental frente a la polisemia y la búsqueda de la verdad antropológica	73
Pacto realista <i>versus</i> polisemia	73
Prefacio 1. <i>Nanook, el esquimal</i>	75
Prefacio 2. <i>El hombre de la cámara</i>	77
Prefacio 3. <i>Crónica de un verano</i>	78
Verdad antropológica	80
<i>Nanook, el esquimal</i> : la verdad está “ahí”. La cámara “mira”	80
<i>El hombre de la cámara</i> : la verdad es construida por el “ojo-lente”.	
La cámara “revela”	81
<i>Crónica de un verano</i> : la verdad está en los actantes. La cámara provoca.....	82
Comentarios finales.....	83
Bibliografía.....	85

Breve prólogo para la 2ª edición

En el número 16 de la segunda época de la revista *Tlatoani* de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, correspondiente a diciembre de 1965, el todavía no tan conocido antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla escribió “Notas sobre el cine documental en la antropología”. Después de hacer una somera revisión de algunas aportaciones de Jean Rouch y Edgar Morin relativas al vínculo entre el cine y las ciencias sociales, y de comentar cómo la propia antropología mexicana ya se había valido de la literatura para explicarse mejor sus propias aportaciones pero, sobre todo, para acceder a un público mayor, Bonfil remataba sus reflexiones insistiendo en que el cine le ofrecía a los antropólogos por lo menos cuatro enormes beneficios. Decía:

Durante el trabajo de campo, es un medio que permite obtener documentación gráfica de indiscutible valor para completar las observaciones; en el trabajo de gabinete, el archivo cinematográfico pone al alcance del investigador un tipo de materiales que ninguna otra fuente puede ofrecerle. Una cámara cinematográfica en acción es un agente que crea situaciones de naturaleza especial, ante las cuales responden los individuos de manera muy variable, en función de su cultura y de las condiciones concretas en que se lleva a cabo la filmación; así el cine puede emplearse como estímulo, como instrumento activo para la investigación. Por último, y este es el aspecto que más se ha buscado destacar en estas líneas, el cine puede convertirse en un vehículo de comunicación, el medio por el cual el antropólogo está en condiciones de presentar ante un público no especializado, los resultados de sus estudios, con todo rigor científico, pero en un “lenguaje” (imagen y sonido) claro, directo y emotivo.¹

En aquellos primeros años sesenta Guillermo Bonfil trató de llamar la atención no sólo sobre la relevancia del cine como instrumento de trabajo para los antropólogos y los científicos sociales, sino también sobre la necesidad de que los mismos tuvieran acceso a otras formas de divulgación, además de los clásicos artículos y

¹ Bonfil Batalla, Guillermo (1962), “Notas sobre el cine documental en la antropología”, en *Tlatoani*, 2ª época, núm. 16, ENAH, México, diciembre, p. 42.

ponencias, libros, exposiciones, museos, conferencias, visitas guiadas, reuniones con tomadores de decisiones, informes, etcétera.

Afortunadamente, hoy en día ya es difícil que algún antropólogo niegue la importancia del cine en todos sentidos. Pero también es cierto que actualmente se vive cierta paradoja: el quehacer cinematográfico se ha complicado mucho al mismo tiempo que se ha simplificado. Hoy no sólo se reconoce la relevancia de la relación existente entre el cine y las ciencias sociales, en donde caben tanto documentales como la llamada “historia filmada” sino que incluso ya existe un binomio, bastante discutible pero muy en boga, que indica la existencia de una subárea de la misma disciplina antropológica, y que se enmarca bajo el rubro de “antropología visual”.

Sin querer entrar en la discusión sobre dicho binomio, hay que resaltar que el asunto se ha podido complicar incluso más al existir una especie de antropología de la antropología visual. Esto indica que la misma subárea también ha llamado la atención, no sólo de quienes están involucrados en ella, sino de aquellos que han hecho de la reflexión en torno del quehacer antropológico y el cine una preocupación académica.²

Para ningún antropólogo o científico social es desconocido que los métodos, los marcos teóricos, las “formas de hacer y saber” de sus áreas de conocimiento, son materias en constante discusión, y por eso no es raro un libro como éste en el que Karla Paniagua reflexiona en torno a la obra de tres autores clásicos en materia de antropología e imagen. Desde su primera edición, este libro surgió de una necesidad que la propia disciplina mostraba como inminente. No sólo porque se refiere a una temática que ya llevaba un rato inquietando a antropólogos y científicos sociales, sino porque, a pesar de lo en boga que ha estado el asunto de la antropología visual en los últimos años, lamentablemente existen pocas referencias sobre el asunto en castellano. Desde la óptica del mundo latinoamericano llama la atención la existencia de una gran cantidad de documentales antropológicos en contraste con la escasez de reflexiones teóricas en torno suyo.

Este libro se ocupa fundamentalmente de tres clásicos ejemplos de la relación entre el cine y la antropología; a saber: *Nanook, el esquimal*, de Robert Flaherty, *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov y *Crónica de un verano*, de Jean Rouch. No cabe duda que también se trata de una muy buena introducción al tema de la propia antropología de la imagen, e igualmente de una interpretación muy sugerente sobre los múltiples significados que pueden aparecer a la hora de pensar la relación entre el cine y la otredad. Karla Paniagua va directo al grano y se interna en lo que

² Véase, por ejemplo, el número 8 de *Desacatos. Revista de Antropología Social*, dedicado a “Lo visual en antropología”, CIESAS, México, invierno 2001.

llama la “polisemia” de cada una de las obras analizadas, pero, a la vez, explica los mecanismos a través de los cuales cada una establece su principio de verdad. Éste es el meollo del documental de corte antropológico. Ella misma dice:

El documental antropológico entraña supuestos concretos —aunque no siempre explícitos— sobre la verdad (antropológica), la realidad, el sujeto, la cultura, la relación entre investigador e informante, los cuales tamizan la integridad del texto.

La búsqueda de lo verdadero, a pesar de que puede llevarse a cabo a través de recursos que apelan a la ficción o que muestran con mayor claridad los rasgos ideológicos que determinaron la hechura de estas obras, es precisamente lo que diferencia a un documental antropológico de los otros usos que se la han dado al celuloide o a la cinta magnética.

Sin embargo, la propuesta está muy lejos de ser mecánica o unidireccional. La autora reconoce que los documentales antropológicos son “reductos complejísimo” que van mucho más allá de la búsqueda de un retrato verdadero de la realidad o de sus representaciones; que dependen de quién los hace y cómo los hace, además de cómo se ven, quién los ve, por qué los ve, para qué se usa la información extraída de él, etcétera.

La frase con la que termina su análisis destila honestidad y hace una amable invitación a que se considere la relación polisémica que existe en la relación entre la antropología y el cine:

Si logramos enfocar el valor del texto antropológico en su vertiente audiovisual como resultado de una experiencia viva, encontraremos parámetros a la luz de los cuales podemos mirar la antropología de la imagen con ojos entusiastas.

La propuesta es, por demás, abierta. Aun cuando de pronto se recurra a ciertas fórmulas simples, y a veces incluso a algunos términos un tanto rebuscados, como la *epistefilia* de Bill Nichols, para acercarse a los tres clásicos, el análisis de los mismos no sólo se convierte en una lectura fresca y generosa, sino que da cuenta de las múltiples posibilidades que se suscitan a partir de observar una mirada ajena.

La propuesta de Karla Paniagua es ante todo original y oportuna, en estos momentos en que los cambios tecnológicos viven una rapidez inusitada y que cada vez es más accesible el registro de los acontecimientos humanos por un mayor número de personas. Esto quizás redunde en la democratización del saber y de la imagen, pero igual puede contribuir a su dispersión y a un conocimiento por demás superficial.

La tarea de hacer una antropología de tres clásicos del documental antropológico con una propuesta amable y abierta no sólo debe de ser aplaudida, sino que bien puede servir como ejemplo de los alcances que existen en una antropología propositiva y claramente comprometida con la problemática de su tiempo. Este trabajo no sólo debería ser conocido por los antropólogos y los científicos sociales de hoy, sino también por los cineastas, los documentalistas, por quienes se creen voceros de la “realidad internacional y nacional” y, por qué no, por quienes creen que lo que ven en el cine es un reflejo de lo que acontece en la “vida real”, es decir, por el público en general.

Ricardo Pérez Montfort

Introducción

¿De qué hablamos cuando hacemos referencia a la antropología visual? La acepción más común refiere al uso crítico, ético y reflexivo de la tecnología para el registro audiovisual del comportamiento de los grupos humanos. Esta noción describe, sólo en parte, lo que Jay Ruby (Departamento de Antropología, Universidad de Temple) consideró alguna vez como una fantasía (2000), un proyecto destinado a la producción de registros audiovisuales concebidos y realizados por antropólogos para comunicar a otras personas sus hallazgos de investigación.

Desde mi punto de vista, la antropología visual —audiovisual, para ser más precisa— denomina una práctica que incluye y trasciende la manera en la que se realiza el registro del comportamiento colectivo. Esta disciplina nos ofrece también la posibilidad de analizar materiales audiovisuales (fotos fijas, películas, videos, etcétera) ya existentes para generar conocimiento antropológico con base en éstos. En suma, nos permite hacer de la producción audiovisual un crisol en el cual se condensan nuevos saberes en relación a los grupos humanos.

Para tratarse únicamente de una “fantasía”, demasiadas personas se afanan en la consecución de la antropología visual desde mediados del siglo xx. Elisenda Ardévol narra:

En 1948 se lleva a cabo en Francia el primer Congreso de cine etnológico, sin una clara definición de lo que se entiende por este término, pero con una posición firme sobre su importancia en el campo de la antropología.

A partir de los años setenta empieza una verdadera actividad académica en torno al cine etnográfico, acompañada de una mayor colaboración entre realizadores cinematográficos y antropólogos, especialmente en los Estados Unidos, Canadá, Francia, Alemania, Suecia, Gran Bretaña y Australia, que se va extendiendo progresivamente por otros países. (1994: 32)

Ardévol identifica otros indicios del advenimiento de la antropología visual, como la publicación de las primeras críticas de cine etnográfico en *American Anthropologist* (1965); la creación de la Society for the Anthropology of Visual Communication, que más tarde se convertiría en The Society for Visual Anthro-

pology; así como la apertura progresiva de programas de antropología visual en Los Ángeles, Berkeley, Temple, Manchester y Marsella, entre otras universidades.

La autora afirma que “la antropología visual abre distintas líneas de reflexión —inicialmente dirigidas hacia la fotografía y el cine— proponiendo, por una parte, el estudio de la tecnología de la imagen como instrumento de investigación y, por la otra, el estudio de la comunicación intercultural y la crítica de la representación visual de las culturas” (2006: 11). En este contexto, el cine antropológico es una fuente de conocimiento que conlleva “una teoría de la cultura —una forma de entender los fenómenos sociales y un marco conceptual de referencia—, una ideología de la interacción, una metodología de investigación y unos objetivos de comunicación y puede ser sometida a crítica y revisión desde la antropología (visual)” (1994: 35).

El registro es una práctica inherente a la etnografía. Aquellos bocetos de los grupos originarios que se elaboraron durante los diversos procesos de colonización alrededor del mundo, anticipaban un quehacer que hoy persiste para dar cuenta del Otro, de sus costumbres y su mundo. Por supuesto, los avances tecnológicos permiten un registro cada vez más completo:

Desde finales del siglo XIX la tecnología cinematográfica se incorporó al trabajo de campo. Si la fotografía ya se usaba regularmente como técnica de exposición documental, la aproximación desde el medio fílmico se singularizó en 1898, cuando una expedición al Estrecho de Torres (en la que participaron, entre otros, Seligman, Rivers o Boas) permitió a Alfred Cort Haddon recopilar abundante metraje. (Grau: 35)

Antropólogos clásicos como Franz Boas, Margaret Mead y Alfred Radcliffe-Brown utilizaron estos recursos para informar a sus colegas acerca de los hechos observados y visitar el proceso de investigación a fin de promover nuevos hallazgos; así, otros profesionales fueron sumándose a la práctica (Barnouw: 221 y ss.).

En 1973, durante la Conferencia Internacional de Antropología Visual convocada por la Universidad de Illinois (Chicago, EUA), Margaret Mead logró una vuelta de tuerca en este ámbito al enfrentar a sus colegas en el célebre documento “Visual Anthropology in a Discipline of Words” (Hockings: 3 y ss.), criticando su reticencia para aprovechar de forma consistente las herramientas de registro audiovisual, así como para avalar proyectos que legitiman los textos audiovisuales¹ como fuente de conocimiento antropológico:

¹ Acudo aquí a la acepción de *texto* acuñada por Julia Kristeva como “aquello que se deja leer”, esto es, interpretar. En este sentido, una película, un libro o una pieza de indumentaria, comparten su condición de texto en tanto que pueden ser interpretados en algún sentido, en cierto contexto.

What we have to show for almost a century's availability of instruments are a few magnificent, impassioned efforts —the Marshall film on the Bushmen, Bateson's Balinese and Iatmul films, the Heider-Gardner expeditions to the Dani, Jean Rouch's tireless efforts in West Africa, some films of Australian aborigines, Asen Balikci's Netsilik Eskimo series, the Asch-Chagnon series of the Yanomamö, and, on the archival and analytical side, the gargantuan efforts of the Columbia Cantometrics Project, the Child Development Film Project of the National Institutes of Health, the Research Unit at the Eastern Pennsylvania Psychiatric Institute, the Encyclopaedia Cinematographica, and the Royal Anthropological Institute in London.

I venture to say that more words have been used, spoken and written disputing the value of, refusing funds for, and rejecting these projects than even went into the efforts themselves. (Hockings: 4)

Muchas cosas han cambiado desde el genial exabrupto de Mead. La proliferación de las tecnologías para el registro casero y el crecimiento expansivo de los canales para difundir materiales audiovisuales en internet, mismos que se suman a los medios más tradicionales, sin duda han contribuido a abrirnos paso entre las palabras, incluso a menoscabar las palabras en aras de la imagen.

¿Hacia dónde nos lleva este maridaje entre la práctica antropológica y el registro del comportamiento humano? El material obtenido durante el trabajo de campo no es inocente, transforma la realidad y conlleva una ideología. También tiene un peso específico en tanto refuerza la sensación de contigüidad con respecto a lo registrado. Por tanto, un antropólogo —o cualquier otro experto— que registra el comportamiento humano para después mostrárselo a un tercero (el espectador), tiene la responsabilidad de realizar este proceso de manera reflexiva, autocrítica, rigurosa y estética. Esta empresa encuentra una de sus expresiones más sólidas en el cine documental.

Los documentales recrean una idea del mundo con cierta confiabilidad. Para lograrlo, acuden a recursos como el testimonio, la observación participante, el plano, la composición, el tiro de cámara, la distancia (o cercanía, como se le quiera ver) con respecto a los sujetos y objetos que aparecen a cuadro, entre otros recursos. Con todos estos elementos, promueve cierta idea de mayor proximidad con lo real en relación con las ficciones convencionales. Como más adelante explicaré, considero que esta cercanía es relativa a una forma de realización y a una manera de interpretar, más que a un atributo inherente a las películas documentales.

El antropólogo acude al registro visual de los acontecimientos para abatir la distancia entre él y el lector, de tal suerte que lo que vemos en pantalla “nos parece más auténtico y menos filtrado que una narración verbal sobre el mismo

acontecimiento” (Ardévol, 1994: 37). Esta mayor confiabilidad que suele atribuirse al texto icónico con respecto a otros regímenes de representación destaca en el caso del documental, modalidad recurrente en aquellos trabajos de campo que acuden a la imagen para dar cuenta de los hechos observados.²

Gracias a esta poderosa fascinación que ejerce el texto audiovisual para hacernos mirar otros mundos con o sin referentes en la realidad material, la antropología sostiene una relación a ratos ingenua y a ratos conflictiva, con el cine y el video documental. Por una parte, nos abre una “ventana indiscreta” a otras culturas, por otra nos inclina a dar por sentado lo que hemos visto; todo ello con base en una serie de expectativas que como lectores depositamos (o no) en las huellas sensibles identificadas en el texto, según las cuales interpretamos su carácter de realidad o ficción.

¿Qué ocurre con el espectador cuando un filme comienza con la leyenda “esta película está basada en hechos de la vida real”? ¿Dónde queda nuestro escepticismo cuando identificamos una película como documental? ¿Dónde queda el ejercicio antropológico ante el posible carácter ficticio del documental?

Esta investigación se propuso, en primera instancia, corroborar que las fronteras entre el documental —y dentro de esta amplia dominación, la vertiente antropológica— y el cine de ficción son ambiguas. Supuse que al reconocer elementos comunes entre ambos cabría afirmar que sus diferencias son relativas a la forma en que se leen, no a la manera en que se realizan. De esta comprobación derivaría la tarea de señalar las repercusiones que la comprensión del documental como ficción *sui generis* tiene para la antropología.

En este tenor, analicé un *corpus* de documentales clásicos que han propiciado extensos análisis desde la perspectiva de la antropología visual y los estudios cinematográficos. Sin embargo, al observar *Nanook, el esquimal* (Robert Flaherty, EUA, 1922), *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, URSS, 1929) y *Crónica de un verano* (Jean Rouch, Francia, 1969), la sospecha inicial arrojó nuevas interrogantes.

Si estas obras canónicas evidencian la permeabilidad de fronteras entre la ficción y la no ficción, en consecuencia ¿el ejercicio antropológico apoyado en este tipo de recurso es una ficción? ¿Cómo se plantea el problema de la ficción en cada caso? ¿Qué mecanismos operan en cada película para sustentar la verdad antropológica? ¿Podemos rescatar alguna lección útil para el quehacer de los profesionales que registran el comportamiento colectivo con fines de investigación y divulgación?

² Como más adelante se verá, no todos los registros audiovisuales realizados por antropólogos son documentales en sentido estricto.

Este documento pretende responder algunas de estas preguntas con base en el siguiente contenido:

En el primer capítulo se explica el origen de la dicotomía ficción/no ficción para después integrar una caracterización (siempre incompleta) del documental antropológico como discurso de sobriedad.

El segundo capítulo contextualiza cada uno de los filmes analizados, resultado de una historia, una manera de concebir el mundo y el trabajo antropológico mismo.

El tercer capítulo describe el modelo analítico y expone los resultados más relevantes en cuanto a qué recursos comúnmente atribuidos al cine de ficción se ponen al servicio de estos documentales.

Por último, el capítulo 4 aborda los resultados que considero más valiosos para la práctica de la antropología visual.

Este trabajo, concebido para trabajar en el aula con estudiantes de antropología, comunicación y estudios cinematográficos y televisivos, incluye una unidad USB que contiene los fragmentos analizados, así como las tablas analíticas que utilicé para procesar el material, las cuales pueden ser replicadas por los estudiantes. La idea es que las películas completas se conozcan antes de la sesión de análisis y que el tiempo de la clase se destine para reproducir y analizar fragmentos específicos, apreciando sus detalles. Esto es, recrear no la mirada del espectador que acude a la sala de cine ni la mirada del realizador, sino la mirada atenta y escrupulosa del analista de textos audiovisuales.

Hechas las aclaraciones correspondientes, corre película.

1. El documental como discurso de sobriedad

Según Lindsay Anderson, el documental es “una forma que enfatiza las relaciones sociales”; para Grierson es “crear una interpretación de la vida”; Paul Rotha coincide en que se trata de una interpretación, pero “de sentimientos y pensamientos filosóficos”; para Jean Rouch se trata de “la historia cotidiana porque trata cómo viven las personas, lo que quieren y cómo tratan de alcanzarlo”. El catálogo de citas podría extenderse aparatosamente. Queda claro, sin embargo, que intentar amarrar en una sola alcayata todas esas definiciones, y los estilos de trabajo que laten tras ellas, es tarea de locos.

Carlos Mendoza,
Apuntes para un método de cine documental

Ficción versus no ficción

En 1966, John Grierson, director de la Empire Marketing Board Film Unit y quizás el teórico más influyente en los albores del cine documental, utilizó por primera vez esta denominación para referirse a *Moana*, largometraje realizado por Robert Flaherty en 1926 (Sadoul: 234 y ss.). Inspirado en esta película, Grierson señaló que los documentales son “un tratamiento creativo de la realidad”¹ e indicó los siguientes principios que sentarían las bases para el canon:

1. La capacidad del cine para observar y seleccionar fragmentos de la *vida misma*. El documental fotografía historias *verdaderas* con historias en vivo.
2. El actor *nativo* y las escenas *originales* son la mejor pauta para una interpretación del mundo moderno a través de la pantalla.
3. Los materiales e historias tomadas al azar pueden ser mejores que un hecho *actuado*, la *espontaneidad* tiene valor en pantalla.

¹ John Grierson citado por Richard Meran Barsam en “Definición de películas de no-ficción”, en *Principios de cine documental*. El artículo incluye gran diversidad de definiciones y una clasificación preliminar de esta cinematografía.

En esta delimitación preliminar ya se evidenciaban tres oposiciones que más tarde se institucionalizarían:

<i>Rasgo</i>	<i>Oposición</i>
1	Verdadero <i>versus</i> falso
2	Primitivo <i>versus</i> civilizado
3	Espontáneo <i>versus</i> actuado Documental <i>versus</i> ficción

Estos binomios indican formas de realización mutuamente excluyentes, que a pesar de fundarse en una premisa equívoca siguen vigentes. Un ejemplo de ello es la definición propuesta por Krakauer:

El otro tipo de film no argumental es el film de tipo documental llamado así porque evita la ficción a favor del material no manipulado [...] quizás lo mejor sea incluir bajo este título los siguientes géneros, que supuestamente pueden abarcar todas las variedades más relevantes: 1) el noticiario; 2) el documental propiamente dicho, incluyendo subgéneros como las narraciones de viajes, los films científicos, educativos, etcétera; d) el último comprende un grupo de producciones que tienen todas las características del cine experimental. (246)

Esta oposición se relaciona con el origen mismo del documental, cuyos realizadores se manifestaban en contra de las formas de producción cinematográfica que dominaban los mercados de la época. Los propios Flaherty y Vertov expresaron su renuncia a la tradición teatral y cinematográfica que primaba en los inicios del siglo xx en sus manifiestos y artículos: “aunque el documental también dependía de imágenes, al menos estaban basadas en motivos e intenciones más innovadores en el aspecto formal y más responsables en el social” (Nichols: 33). Por su parte, Morin y Rouch reconocen la existencia de “otro cine” en el epílogo de *Crónica de un verano*, como lo veremos más adelante.

Considero que la definición del documental como “no ficción” debe cuestionarse en tanto

‘The line between documentary and fiction is tenuous. Both are created by editing and selection. Both wittingly or unwittingly, embody a viewpoint’. The trouble, then, is the troubled relationship between several elements: first, the real-world situation, that is, whatever happened in front of the camera (the ‘pro-filmic event’ in film-theory jargon); second, films, as documents or text, bearing the marks of their construction; third, the ideologies and interests of their makers; and fourth, the ideologies and interests which influence how

their audiences see them. Once, filmmakers may have hoped that a good documentary film gave an accurate record of a real-world situation, but now most are sure only that such a claim cannot be easily defended, and here they join ethnographers in perplexity. (Loizos: 6)

De ahí la necesidad de replantear el binomio ficción/no ficción (equivalente a “realidad”) con base en otros parámetros que comiencen por reconocer la nebulosa frontera entre estos mundos.

En el capítulo “Supuestos ontológicos y premisas epistemológicas” de *Antropología audiovisual*, Jorge Grau afirma sobre el binomio realidad/ficción:

Esta es, sin duda, una de las (oposiciones) mejor asentadas en nuestro imaginario colectivo, aunque también seguramente la más rebatida. En su referencialidad simbólica, esta articulación dualista nos remite a una nueva díada de carácter excluyente: verdad/no verdad. Habitualmente, se encaja la primera en el ámbito de la realidad, mientras que la segunda se conmina a la ficción (Grierson da un paso más... extendiendo la oposición: realidad-verdad-documental/ficción-no verdad-filme comercial). (81)

Si ambas formas de expresión comparten recursos de producción, temas y mundos, corremos el riesgo de transitar de una oposición árida a una relatividad igualmente inoperante. “¿Basta, pues, afirmar que todo es ficción? No, en tanto que hacerlo de manera muy radical puede llegar a ocultar que documental y ficción pueden distinguirse, no en relación con sus referentes, sino en tanto que estrategias diferenciadas de producción de sentido” (100 y s.).

La distinción entre ficción y documental puede resultar útil para explicar su origen histórico y su evolución dialógica, pero es insuficiente como premisa de análisis y de realización de documentales en tanto “todo filme de ficción documenta su propio relato —a través del acto analógico de la filmación— [...] y todo filme documental ficcionaliza una realidad preexistente, por la elección del punto de vista”. En vista de ello, mi primera sugerencia es eludir esta dicotomía y concentrarnos en aspectos que revisten mayor utilidad.

Discurso de sobriedad, epistefilia y pacto realista

Con base en las tendencias argumentativa y mimética que equiparan al documental con el informe científico o el reportaje, Bill Nichols ubica al primero en el ámbito de los “sistemas de sobriedad”:

[...] todos esos 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. (1997: w32)

La realización del documental es controlada desde el punto de vista teórico, “se han repasado todos los datos que se ofrecen y cada fase es consecutiva a la anterior. De esta forma, la toma de datos no puede hacerse desde el vacío teórico, sino que es parte de un diseño específico de investigación” (Grau:156), está regulada por convenciones y deviene en institucionalización. Todo ello logra que el documental se perciba como un “ente organizativo que posee información y conocimiento” (Nichols: 62).

Este carácter “filocientífico aparente” (Grau: 157) derivado de la construcción verosímil, rigurosa y organizada del discurso documental se concreta en lo que Nichols llama su epistefilia,

un placer del conocimiento, que indica una forma de compromiso social. Este compromiso deriva de la fuerza retórica de una argumentación acerca del mundo en el que habitamos. Se nos lleva a enfrentarnos a un tema, cuestión, situación o evento que lleva la marca de lo real desde el punto de vista histórico. [...] La dinámica subjetiva del compromiso social en el documental gira en torno a nuestra confrontación con una representación del mundo histórico [...] El credo de que en buen documental es aquel que dirige nuestra atención hacia un tema y no hacia sí mismo deriva de los cimientos epistefílicos del documental. (232)

El documental nos permite conocer con cierta profundidad un fenómeno cultural determinado. Esta facultad de promover la adquisición de conocimiento nuevo depende de cierto contrato de confiabilidad entre el investigador, el informante y el espectador.² El primero proporciona huellas de interpretación propias del discurso de sobriedad; el segundo “negocia” con el realizador su desempeño a

² Aunque esta referencia a la relación contractual es heredada de la narratología greimasiana y se vincula con la noción de actante que más adelante se explica, podría sostenerse desde el punto de vista jurídico, entendiendo por contrato: “*An agreement with specific terms between two or more persons or entities in which there is a promise to do something in return for a valuable benefit known as consideration*”. El contrato supone la autonomía y voluntad de las partes para establecer las condiciones que consideren pertinentes, mismas que serán vigentes en un tiempo y espacio determinados. En el ámbito de la antropología visual, es de suponerse que este convenio entre partes quede expresado en el material fílmico que resulte de la investigación. Véase Hill, Gerald, *et al.* (1997), *The Real Life Dictionary of the*

lo largo del registro y contribuye a la construcción de un todo congruente y plausible; el tercero decidirá creer o no en lo que ve y en el mejor de los casos interpretará el documental de manera cercana a lo que el primero tenía en mente.³

La noción integrada del fenómeno comunicativo en el cual se inscribe el documental antropológico se relaciona con el concepto de reflexividad. Jay Ruby la refiere como aquella conciencia del autor sobre su propio papel como autor, el proceso, el texto en sí y el intérprete final del mismo. La reflexividad materializa este reconocimiento del proceso comunicativo como un todo, haciéndolo evidente en el propio texto:

In sum, to be reflexive is to structure a product in such a way that the audience assumes that the producer, process, and product are a coherent whole. Not only is an audience made aware of these relationships, but they are made to realize the necessity of that knowledge. To be more formal, I would argue that being reflexive means that the producer deliberately, intentionally reveals to his audience the underlying epistemological assumptions which caused him to formulate a set of questions in a particular way, to seek answers to those questions in a particular way, and finally to present his findings in a particular way. (Ruby, 1980b: 156)

Jay Ruby señala que la reflexividad cinematográfica en el caso del documental es posterior con respecto a la ficción; reconoce en Dziga Vertov a su pionero y en Jean Rouch a su heredero más consistente. Como veremos más adelante, en los casos de las películas realizadas por estos autores, se manifiesta de forma muy explícita la voluntad de establecer un contrato de lectura con el espectador, indicio de la conciencia que los autores tienen del mensaje como parte de todo un proceso de comunicación.

El pacto realista encuentra su base en la promesa epistémica y la retroalimentación. Conlleva el entrecruzamiento de argumentos, expectativas, competencias lectoras, supuestos sobre la realidad y la cultura. De este tejido emerge la volátil identidad que un documental adquirirá en el contexto histórico y social que corresponda a su consumo final.

Law: Taking The Mystery Out Of The Legal Language, EU, General Publishing Group, disponible en <<http://dictionary.law.com>>.

³ El sentido que los actantes otorgan a las diferentes prácticas y el posible conflicto entre las distintas interpretaciones ha contribuido al auge de la antropología posmoderna. Sobre el tema puede consultarse Carlos Reynoso, (comp.) (1998), *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona, Gedisa.

Documental antropológico

La vocación sobria del documental nos aproxima a su variante antropológica. En 1974, Edmonds señaló que “(el) documental es antropología filmada” (1990:16) en tanto refiere a las relaciones de los seres humanos con su trabajo, su ambiente y su sociedad.⁴ Esta acepción hace coextensivos los territorios del documental y su variante antropológica. Desde este punto de vista, todo documental evoca cierta representación de las culturas, aunque no haya sido concebido explícitamente como antropológico.

Conuerdo con esta idea preliminar, si bien tomo distancia de Edmonds en el sentido de que si bien un documental es una expresión de la cultura, ello no garantiza que haya sido realizado con base en supuestos y métodos propios de la antropología. Perder de vista esto nos llevaría a olvidar ciertos rasgos distintivos del documental antropológico.

Propongo que el documental antropológico es una modalidad que encuentra su identidad en el marco epistemológico y ético de la antropología, así como en el trabajo solidario entre el realizador y el informante. *Nanook, el esquimal, Crónica de un verano* y algunos fragmentos de *El hombre de la cámara* indican el consentimiento informado de los actantes⁵ como una de sus mayores fortalezas.⁶

Como mencioné antes, el participante a cuadro contribuye de manera significativa a la concreción del pacto realista. Antes que el espectador pueda tomar conocimiento del texto cinematográfico, el actante negocia con el investigador las pautas de su participación: manifiesta u omite información, propone contenidos,

⁴ En este orden de ideas, los llamados “documentales” sobre la vida salvaje, como ocurre en el caso de *National Geographic* o *Discovery Channel* corresponden más bien a la denominación de reportajes.

⁵ La categoría de actante es una herencia de la narratología greimasiana. Refiere a funciones descritas por los personajes que participan en un relato; esta función integra lo que son y lo que hacen, en oposición a otras figuras actanciales que ejercen una fuerza equivalente en sentido contrario. Greimas identifica los siguientes roles organizados en parejas de opuestos: destinatador/destinatario, sujeto/objeto, ayudante/oponente. Dado que el concepto “informante” no da cuenta de su papel activo para el buen desarrollo del trabajo de campo y por consiguiente del documental, encuentro más pertinente la denominación “actante”. Por otra parte, Greimas señala que los actantes establecen relaciones contractuales que movilizan el relato, elemento que hace aún más adecuada su implementación. En este sentido, el investigador y el lector describen también roles actanciales, pero los referiré con la nomenclatura conocida para evitar confusiones. Véase *Análisis estructural del relato*, 58 y ss. En el capítulo 2 veremos cómo es que esta categoría armoniza con la antropología de Rouch.

⁶ La posibilidad del “consentimiento informado” en el documental es discutida por Jay Ruby en “Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside. An Anthropological and Documentary Dilemma”.

atiende (o no) las sugerencias del realizador, mira o ignora la cámara; expresando así su acuerdo o desacuerdo con el curso de la investigación.

El consenso resulta de la toma de acuerdos en el marco de una relación de poder, no de la pasividad ante los hechos. El nivel de información que el actante tendrá del proyecto depende de los propósitos, marco ético, metodológico y de la intuición del investigador.

Así como hay quienes consideran que todo documental es antropológico en cierta medida, también detecto cierta inclinación a usar el término “cine etnográfico” como sinónimo de documental antropológico. El cine etnográfico lo es en tanto involucra técnicas de registro como la observación participante y las entrevistas en profundidad, aunque no debemos perder de vista que es posible realizar películas de ficción con técnicas que imitan la etnografía.⁷

Carmen Guarini afirma:

En efecto, el llamado cine antropológico se ha caracterizado desde sus comienzos por su carácter eminentemente etnográfico, esto es, por la realización de películas que mostraban las conductas de grupos humanos pertenecientes a una cultura distinta del realizador. Ya sea como resumen incompleto de sistemas de vida diferentes, ya sea como documento que ilustraba la descripción de elementos culturales que debían servir, de un modo u otro, a la información y a la comprensión de códigos no compartidos. El objetivo implícito era preservar del paso del tiempo un documento sobre los caracteres “originales” de las cada vez más homogeneizadas culturas del hombre. (Columbres: 149)

Concuerdo con Guarini en lo que se refiere al carácter etnográfico del documental antropológico. Es este vínculo indicado por Grierson en su oposición “primitivo *versus* civilizado” el que deriva en la denominación del género con base en el método:

Ethnographic films cannot be said to constitute a genre, nor is ethnographic filmmaking a discipline with unified origins and an established methodology (...) One distinction that

⁷ Se sugiere ver falsos documentales o “mockumentaries” como *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, EUA, 1984) *Mail Order Wife* (Huck Botko y Andrew Gurland, EUA, 2004) o ficciones experimentales como *¡Qué necios!* (Adrián Parisi y Miguel Musalem, México, 2008). Para efectos de este trabajo, la distinción entre etnología, antropología social y antropología cultural da cuenta de tradiciones más histórica que metodológicamente diferenciadas (Álvarez de Luna: 70). En lo que se refiere a la etnografía, conviene identificarla como técnica más que como marco reflexivo.

remains useful in discussions of the field is that between ethnographic footage and ethnographic films. Films are structured works made for presentation to an audience. They make manifest within themselves the analysis that justifies such a presentation. Film are analogous in this sense to an anthropologist's public writings and to other creative or scholarly productions. Footage, on the other hand, is the raw material that comes out of a camera, and no such expectations attach to it. It can perhaps best be compared to an anthropologist's field notes and may be used for variety of purposes, including the making of films. (MacDougall, 1998: 160 y s.)

Edmonds y Guarini proponen matices de distinto orden. El primero ubica el documental como una categoría abarcadora de la que la mirada antropológica es un rasgo distintivo; Guarini enfatiza en el carácter etnográfico de los documentales antropológicos, señalando a su vez un rasgo que adquiere debido a la técnica de realización. Por su parte, Peter Loizos (7 y ss.) afirma que todas las películas etnográficas son en cierto sentido un documental, premisa que completa un silogismo que no puede invertirse.

Concluyo pues, que el documental es una modalidad cinematográfica distinta, pero no opuesta a la ficción, e identifico en su vertiente antropológica una submodalidad con características distintivas, que no exclusivas. Por su parte Loizos toma en cuenta los criterios señalados por Ruby para identificar los documentales etnográficos: se refieren a culturas o aspectos delimitados de éstas; suponen una teoría de la cultura; hacen explícitos sus métodos de investigación y filmación; y recurren a un lenguaje antropológico que los caracteriza.

La homologación entre cine etnográfico y documental antropológico es pertinente siempre que no se reduzca a la idea de registro audiovisual de “culturas exóticas”. Habría que tomar en cuenta además que acudir a la observación participante como técnica para el registro de datos no garantiza que el producto final promueva el conocimiento antropológico.

Para evitar la asociación de la variante antropológica con el documental de ascendencia exótica o primitiva, que dejaría al margen a las producciones realizadas en contextos urbanos (*El hombre de la cámara*) o de la misma cultura a la cual pertenece el investigador (*Crónica de un verano*), encuentro que es más útil referir al documental antropológico, cuyas características son las siguientes:

- a) Centra sus argumentos en la vida cultural de los grupos humanos;
- b) se articula con base en premisas de investigación concretas, orientadas por la antropología;
- c) supone una teoría de la cultura y por consiguiente, un tamiz ideológico;

d) entraña un marco ético que considera indispensable la participación consentida y solidaria de los actantes.

Es así como este subgénero hace posible la triple experiencia señalada por Marc Augé: “La experiencia de la pluralidad, la experiencia de la alteridad y la experiencia de la identidad” (81) (Gómez, 1981).

2. Tres documentales en sus años y en sus días

Una vez que nuestro hombre de la calle haya lanzado una mirada concreta a las condiciones de vida de sus hermanos allende las fronteras, a sus luchas cotidianas por la vida con los fracasos y las victorias que las acompañan, empezará a darse cuenta tanto de la unidad como de la variedad de la naturaleza humana y a comprender que el “extranjero”, sea cual sea su apariencia externa, no es tan sólo un “extranjero”, sino un individuo que alimenta sus mismas exigencias y sus mismos deseos, un individuo, en última instancia, digno de simpatía y de consideración.

Robert Flaherty

Flaherty: visiones de un mundo en extinción

En la Bahía Hudson existe una isla llamada Flaherty's Island, en justa retribución a quien la descubrió, el documentalista explorador Robert Flaherty.

Nació en Michigan en 1884; hijo de un ingeniero de minas, su infancia y primera juventud transcurrieron al norte de su estado natal y el sur de Canadá. La United States Steel contrató a su padre para explorar nuevas regiones septentrionales en busca de yacimientos; con frecuencia, el joven Flaherty lo acompañaba en aquellos viajes donde lo primordial era sobrevivir.

Flaherty se inició como explorador independiente en 1910, buscando yacimientos en la Bahía Hudson por encargo de William Mackenzie, constructor de ferrocarriles. En 1913 este mismo hombre fue quien, en un alarde de intuición, sugirió a Flaherty que llevara una cámara a una de sus expediciones. Ambos sabían de la gran variedad de fauna, panoramas y gente que iría descubriendo a lo largo de su viaje.

Flaherty se armó con las herramientas básicas: una cámara Bell & Howell, un aparato para revelar y copiar, así como algunos elementos mínimos de iluminación (Barnouw: 35). Nada sabía de las técnicas de filmación, de manera que tomó un curso en la Eastman Kodak, Nueva York. Con este equipo a cuestas más una sensibilidad excepcional, partió hacia tierras ignotas.

En la tercera (1913-1914) y cuarta (1915-1916) expediciones rodó 30 000 pies de película (Ruby, 1980: 434). Lentamente, el objetivo inicial de sus excursiones

pasó a segundo plano, a la par que aumentaba su interés por filmar la vida de las tribus inuit.

A principios de 1915, gracias a la intervención de C.T. Currely, director del Museo de Arqueología de Ontario, y el auspicio del University Archeological Institute of America, Flaherty logró proyectar sus primeras en el Convocation Hall, mismas que fueron recibidas con entusiasmo por parte del público. Para entonces, Flaherty ya intuía los alcances de su obra y pensaba en el impacto que ésta podía tener para la enseñanza de la geografía y la historia. Él y su esposa, Frances Hubbard Flaherty, se imaginaban entregados por completo a la actividad cinematográfica y habían decidido que era posible hacer una película con los 10 mil metros de película filmada en territorio boreal.

En 1916 Flaherty se encontraba en Toronto editando la película cuando un chispazo providencial consumió los negativos, dejando intacta la única copia positiva existente. Las quemaduras obligaron a la hospitalización de Flaherty, dándole la oportunidad para reflexionar sobre el incidente.

A Flaherty no le gustaba del todo la composición de su película, hecha de rezazos sueltos y generales, sin una columna vertebral que los definiera. En su memoria atesoraba gran cantidad de relatos acumulados a lo largo de los días; él mismo era un narrador ameno y disfrutaba contando estas historias. Por tanto, no resulta extraña su decisión de regresar al norte y concentrarse “en el personaje de un esquimal y su familia para revelar hechos característicos de su vida” (Barnouw: 36), echando mano de recursos narrativos inéditos en la cinematografía. El autor fue consistente con esta idea y así, se concentró en narrar la vida de una familia inuit, cuyas actividades cotidianas registró en cada secuencia.

Con esta determinación en mente, Flaherty comenzó una búsqueda, acaso más decepcionante y prolongada que cualquiera llevada a cabo por él hasta entonces: durante cuatro años, de 1916 a 1920, se afanó en conseguir —sin éxito— el apoyo monetario necesario para la concreción de su proyecto. Impartió conferencias, redactó artículos con magros resultados económicos. Con la misma finalidad intentó exhibir sus primeras tomas; tocó las puertas de grandes compañías productoras y distribuidoras, —como la Paramount y la Scenograph Feature Film Co. — interesadas en películas de ficción que garantizaran grandes sumas en taquilla y no en las peripecias de algunos nativos en lejanas tierras (Ruby, 1980: 438y s.).

En 1920, tras numerosos desaires, Flaherty convenció a Thierry Mallot —socio de una compañía peletera francesa, la Revillon Frères— de las virtudes del proyecto, obteniendo así el auspicio anhelado. De esta forma dio inicio a la tradición de las compañías patrocinadoras de cineastas independientes (436).

La Revillon Frères dispuso que Flaherty recibiera 500 dólares mensuales por tiempo indefinido más 13 000 dólares por concepto de equipo y gastos técnicos (Barnouw: 37). Un detalle que evidencia hasta qué punto Flaherty había sopesado la participación de los inuit en el filme es el crédito de 3 000 dólares que solicitó se abriera para retribuirles la ayuda prestada.

Una travesía de dos meses lo llevó hasta Port Harrison, campamento subártico en la costa noreste de la Bahía Hudson. La creación de *Nanook of the North* por fin pisaba tierra firme en su carrera hacia el alumbramiento cinematográfico.

En sus andanzas, Flaherty había observado las repercusiones del mundo moderno en la existencia de las culturas que apenas sobrevivían en sitios apartados y se desdibujaban en la bruma del humo industrial. Su intención no era juzgar la intervención colonial —que paradójicamente sería cuestionada con motivo de su propia película—, sino preservar en la memoria del público occidental los avatares de una sociedad en vías de extinción.

Durante el rodaje de *Nanook*, la motivación y el interés de Flaherty estribó en captar la vida de los protagonistas en lo que consideraba su esencia; atesorar en la cinta costumbres y tradiciones anteriores al contacto con el “hombre civilizado”. Quería restañar un daño del que él mismo se sentía responsable, pues por mucho tiempo sus exploraciones fueron punta de lanza para las avanzadas del progreso.

Flaherty entró en contacto con la tribu itimivuits. Entre ellos vivía un cazador célebre, Allakariallak (Rothman, 1998: 24), a quien Flaherty eligió como protagonista de su película. El entusiasmo del realizador contagió a los esquimales y en particular al cazador, presentado en el filme como Nanook.

Sobre esta película, Sadoul afirma:

Flaherty pareció un Jean-Jacques Rousseau del cine. Su Nanook era un “buen salvaje” a quien la “civilización” no había rozado ni corrompido. Sin ninguna relación con ella —ni siquiera con los representantes de Révillon—, no tenía más enemigo que la hostilidad de la naturaleza. Con ser un poco utópico, este indígena no por eso era menos vivo y presente. (234)

Los itimivuits se involucraron en la realización, incluso llegaron a conocer tan bien la cámara que podían desarmarla para darle mantenimiento y volver a construirla. Seis semanas después del arribo de Flaherty y a instancias de Nanook, se prepararon para filmar una cacería de morsas armados sólo con arpones, como lo hicieran sus antepasados, y no con rifles modernos como acostumbraban los inuit al momento del rodaje. Nanook y sus compañeros estaban dispuestos al peligro, concientes de que el propósito no era obtener la carne del animal sino plasmar en

la obra una experiencia comunitaria relevante. El 26 de septiembre de 1920 la acometida se llevó a cabo. Tuvieron que luchar contra una morsa poco dispuesta a cooperar, mientras Flaherty filmaba una de las secuencias más famosas de aquellos tiempos, haciéndose sordo a los reclamos de los hombres por terminar de una vez a escopetazos.

Para Flaherty no era un recurso espurio fabricar un escenario y aleccionar al protagonista sobre cómo debería comportarse ante la cámara, si con ello obtenía un testimonio revelador de la supervivencia en aquellas regiones polares. Cuando filmaba la construcción de un iglú, se percató de que no había luz ni espacio suficientes, de modo que edificaron uno más grande, con un corte transversal. En este escenario, que exponía a los participantes a las inclemencias del tiempo, se filmó una escena memorable donde Nanook y su familia se levantan y preparan para un día de cacería.

Flaherty filmó escenas de gran intimidad familiar en las que Nanook y su esposa Nyla educaban a sus hijos en las artes de la supervivencia. Intercalando escenas en las que los perros de caza dormían a la intemperie y peleaban furiosamente por alimento, el director logró plasmar la difícil vida de los itimivuits.

En marzo y abril de 1921 fueron revelados los negativos tomados durante el invierno. Nuevamente fue requerida la ayuda de los esquimales para acarrear enormes cantidades de agua necesarias en el proceso.

Flaherty volvió a la “civilización” al terminar el verano. En el invierno de ese mismo año se consagró a la tarea de editar su película. La experiencia previa lo había dotado de un dominio de la narrativa cinematográfica muy particular basada en la puesta en escena (Barnouw: 39). Por otro lado, los cartones con textos ideados por Flaherty ayudaban a crear una atmósfera de empatía e interés hacia los protagonistas de la película.

En los primeros meses de 1922 *Nanook* estaba lista para recorrer el mundo, pero Flaherty aún debía salvar algunos obstáculos antes de exhibir su película. Los costos de producción se habían elevado a 53 000 dólares, rebasando las expectativas iniciales; era necesario recuperar la inversión y la única esperanza eran las grandes compañías distribuidoras. Por desgracia, firmas como la Paramount no consideraron que la película fuera rentable.

Finalmente, la compañía francesa Pathé Pictures aceptó distribuir la obra, promoviéndola como una película de ficción convencional. Se presentó por primera vez el 11 de junio de 1922 en la sala Capitol de Nueva York. A contracorriente de los augurios iniciales, el público y la crítica celebraron el acontecimiento.

Flaherty y la Revillon Frères vieron económicamente recompensada su empresa. Como en sus tiempos de explorador, Flaherty descubrió una veta rentable de

filmación; la Paramount de inmediato le propuso filmar un nuevo documental en los Mares del sur, otorgándole todas las comodidades financieras.

La notoriedad de Flaherty aumentaba a pasos agigantados. Sin embargo, fue necesario que Eisenstein lo declarara su guía y maestro para que los cónclaves intelectuales y artísticos de Hollywood y la Costa Este —acostumbrados a recibir lecciones provenientes del otro lado del Atlántico— aceptaran la genialidad de Flaherty (Ruby, 1980: 437).

Años más tarde, en el Festival Cinematográfico de Mannheim (1964), los documentalistas decidieron que *Nanook* era la mejor película de todos los tiempos, y ya para entonces se consideraba a Flaherty el creador del documental. John Grierson, fundador del *documentary movement*, usó el término *documentary* por primera vez para referirse a *Moana*, la película filmada por Flaherty en los Mares del Sur (Grierson: 139).

A pesar del éxito alcanzado con *Nanook*, pasados los años Flaherty fue severamente acusado por la crítica. Su actitud se calificó como ahistórica y colonialista (Colombes:13) en tanto representaba a la misma civilización que irrumpiera en la calma de los itimivuits. Por otra parte, el uso de la puesta escena fue considerada por algunos como ausencia de rigor científico en la filmación y una tomadura de pelo para los espectadores que observaban aquellos hechos como reales (Rothman, 1998: 25); finalmente, la cohabitación del hombre con los perros de caza se calificó como una semejanza mal intencionada de los inuits con los animales. (33)

En suma, hubo quienes opinaron que los informantes fueron víctimas de una abierta explotación por parte del director (34), que exhibió sus vidas al mundo occidental mientras *Nanook* moría durante una expedición. (Barnouw: 43 y s.)

Pese a la polémica generada en su contra, Flaherty tenía como objetivo la mutua comprensión entre los pueblos, comenzando por la empatía entre el observador y los sujetos frente a la cámara. Para él, la finalidad del documental es “representar la vida bajo la forma en que se vive” (152) y este objetivo supone la selección cuidadosa de las tomas, la dramatización de escenas, en suma una reconstrucción que no necesariamente es análoga a su referente, pero que mantiene su verosimilitud y es resultado de un acuerdo previo con los participantes.

Vertov: la perspectiva futurista del ojo mecánico

Soy el cine ojo, soy el ojo mecánico. Yo, una máquina, te enseño el mundo como sólo yo puedo verlo. Ahora y para siempre, me libero de la inmovilidad humana.

Dziga Vertov

*Dziga Vertov*¹ es el nombre que Denis Arkadievich Kaufman eligió para sí mismo. En éste se hallan cifrados los átomos de su obra: poesía de los engranes, maquinaria del arte.

Hijo de un bibliotecario, Vertov nació en Bialostok, al occidente del imperio ruso, el 2 de enero de 1896. Estudió música en el conservatorio de su ciudad natal, así como medicina y psicología en Petrogrado, ciudad a la que emigró con su familia en 1914. En calidad de poeta, Vertov se adhirió al movimiento futurista que desde Italia y Francia se había extendido al resto de Europa.

Entre 1916 y 1917, montó un audio-laboratorio donde editó poemas sonoros que quedaron registrados en discos, siguiendo los principios del futurismo (Barnouw: 51). Más tarde habría de continuar esta línea tanto en su obra cinematográfica como en sus manifiestos, tan importantes para los adeptos de esta vanguardia liderada en Rusia por Vladimir Maiakovski (Howe: 298).

Con el arribo de los bolcheviques al poder, Vertov ingresó al Comité de Cine de Moscú. En 1918 se convirtió en el editor del primer noticiario cinematográfico, el *Kino-Nedelia* (cine-semana), publicado por la Sección *Foto-Kino* del Narkompros (Comisariado de Educación del Pueblo). Este noticiario vino a sustituir los de Pathé, Gaumont y el Comité Skobelev posteriores a la Revolución de Octubre (Vertov, 1998: 45).

En aquellos años el caos era una constante en Rusia; a la guerra civil se sumaron las invasiones aliadas que pretendían extinguir la Revolución de Octubre. El pueblo sufría hambres y epidemias causadas por los conflictos bélicos. La extensa difusión de los semanarios contribuía a la unificación de regiones distantes, creando un sentimiento de empatía entre las etnias que conformaban el mundo ruso. Las copias del *Kino-Nedelia* se distribuían en un tren que llegaba a todos los frentes. En los pueblos y ciudades se daban funciones en las calles y a campo abierto. Un vapor remolcaba una barcaza itinerante con capacidad para 800 personas donde

¹ En ruso, “giro continuo”, “movimiento perpetuo”.

se proyectaba el noticiario. En ella viajaba también un camarógrafo encargado de captar y enviar imágenes a Vertov (Barnouw: 51).

En paralelo con la realización del noticiario, Vertov editó varios documentales de gran extensión, retomando las imágenes disponibles para darles forma a través del montaje, de tal suerte que expusieran un tema con una amplitud y una profundidad que difícilmente podría alcanzarse en el semanario. Así vio la luz en 1919 *Aniversario de la Revolución (Godovshchina Revolutsii)*, filme considerado por Vertov como el punto de partida del proyecto conocido como *Kino-Pravda* (Vertov, 1998: 46). Sin embargo, las secuelas de la guerra obstaculizaron la realización de los noticiarios y documentales; el bloqueo impuesto por los invasores no les permitía abastecerse de película virgen y se vieron obligados a procesar el material archivado para seguir filmando.

Con la expulsión de los invasores en 1920, la atmósfera rusa experimentó una calma engañosa, porque al interior la nueva sociedad continuó su transformación. Vertov conocía la importancia del noticiario para documentar las nuevas crisis y darlas a conocer en toda la Unión Soviética. Al terminar las revueltas internas, dio forma a un largometraje siguiendo el procedimiento, habitual en él, de integrar secuencias obtenidas por los camarógrafos diseminados en toda Rusia. El resultado fue *Istoriya Grazhdanskoi Voini (Historia de la Guerra Civil, 1921)* (Barnouw: 52).

Las epidemias y el hambre seguían asolando a la Unión Soviética. Tras la rebelión de los marineros de Kronstadt, Lenin abandonó el comunismo de guerra e inauguró una nueva política económica en un intento por restaurar la precaria situación del país. Aunque se abrieron nuevas posibilidades de experimentación artística, los cineastas seguían constreñidos por la carencia de material fílmico. Las películas de ficción volvieron a proyectarse en salas averiadas por la guerra. Ante la ausencia de una producción nacional se importaron películas extranjeras.

Vertov decidió ampliar el campo de su actividad, reducida hasta entonces a compilar imágenes. A la par que producía nuevos filmes, empezó a teorizar acerca de la función que debían desempeñar estas obras y la forma en que debían ser hechas (Petric: 272 y s.). Redactó varios manifiestos donde exponía estas ideas, algunos de ellos firmados por el Consejo de los Tres o Troyka. Dicho Consejo estaba conformado por Dziga Vertov, su esposa Yelizaveta Svilova y Mijail Kaufman, camarógrafo principal del nuevo proyecto y hermano de Vertov.

A finales de 1919 Vertov ya tenía el manuscrito del *Manifiesto sobre el desarme del cinematógrafo teatral*, publicado en 1922 con algunas variantes bajo el título *Nosotros*, en el número 1 de la revista *Kinophot* (Vertov, 1998: 37 y ss.). En este manifiesto, asumió para él y los suyos el nombre de *kinok*, denominación que los distinguía de los cineastas comerciales, a los que consideraba inútiles y perniciosos (Vertov, 1975: 105).

El objetivo de los *kinok* era transmitir a su obra la perfecta cadencia de las máquinas, la velocidad y precisión de sus movimientos. La clave técnica del *kino-kismo* residía en lo que Vertov llamó los intervalos, el paso de un movimiento a otro. Era la organización de estos intervalos a semejanza del ritmo industrial lo que confería al cine su carácter (Vertov, 1998: 37 y s.).

A principios de 1922 Lenin dejó en claro la importancia de la cinematografía para su gobierno, sobre todo, aquellas películas que retrataban la realidad de la Unión Soviética. Vertov aprovechó para concretar su nuevo proyecto de periodismo cinematográfico, el *Kino-Pravda* (cine-verdad), que se hizo público por primera vez en mayo de 1922 y continuó apareciendo mensualmente hasta 1925 (Barnouw: 54).

El *Kino-Pravda* era la voz de los *kinok*, su propósito era proteger al pueblo de la “nociva influencia de los dramas del cine artístico” (Vertov, 1998: 47) y fomentar la lucha contra las producciones comerciales.

Para realizar el *Kino-Pravda*, Vertov echaba mano de las distintas secuencias filmadas que mostraban fragmentos de la realidad rusa, organizándolas en torno a un gran tema. Los *kinok* renunciaron a los actores profesionales así como al uso de un guión para rescatar la relevancia social e histórica de las escenas (Vertov, 1998: 48). De este modo, “el cine-ojo es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre” (33)

Siguiendo las directrices del *Kino-Pravda*, Vertov realizó varios documentales: *Cine-Ojo* (*Kino-Glaz*, 1924), *¡Adelante, soviéticos!* (*Shagai, Soviet!*, 1926), *Una sexta parte del mundo* (*Shestaya Chast Mira*, 1926) y *El undécimo año* (*Odinnadsati*, 1928).

Para 1929 la postura combativa de Vertov lo había convertido en un personaje incómodo e incluso peligroso para los nuevos tiempos políticos. Stalin consideró también a la cinematografía como piedra de toque en su régimen, pero exigía de los cineastas una planeación previa, un guión inicial bien delimitado que respondiera a las expectativas oficiales. Nada más lejano de los ideales de Vertov, para quien era inconcebible restringir la vida real a una trama previamente orquestada. Para seguir trabajando, Vertov tuvo que ceder terreno, presentando documentos en los que “analizaba sus intenciones sin especificar tomas ni secuencias” (Barnouw: 60).

Gracias a esto pudo filmar lo que sería su testamento cinematográfico, “la ilustración más elocuente de la tesis de los ‘intervalos’ defendida por el *cine-ojo*” (Vertov, 1998: 36). *El hombre de la cámara* (*Cheloveks Kinoapparatom*,² 1929) representa una sutil paradoja: en sus inicios, Vertov rechazó cualquier artificio escénico al momento

² La traducción más cercana sería *El hombre con* (una) *cámara*. Recupero la traducción más conocida en la bibliografía castellana, tomando en cuenta que es inexacta con respecto a la gramática rusa.

de filmar, por considerarlo nocivo para los objetivos que perseguía con su obra y contrario a las ideas que promovía en sus manifiestos; en cambio, en su última película recurrió a todo tipo de artificios para ilustrar su sistema y mostrar la realidad (Vogel: 42).

Como su título lo indica, la película se concentra en un sujeto omnipresente, el camarógrafo documentalista, siguiéndolo en su afanoso registro de la vida cotidiana en Moscú (1924-1925), Kiev (1928), Donbas (1928), Yalta y Odessa (1928). Como un aleph borgeano, la lente contiene todas las imágenes desde múltiples ángulos, incluida ella misma; el hombre de la cámara es a un tiempo personaje y espectador. En algún momento la cámara, el ojo mecánico perfecto, adquiere autonomía, se desplaza sin la ayuda de su operador, acaso demasiado torpe o lento para cubrir sus exigencias de movilidad. La cámara crece por encima de la multitud y la lente se funde con el ojo humano, constituyendo una sola entidad mecánica perfecta.

Vertov intercala secuencias en las que el movimiento se detiene. El espectador observa un fotograma y más tarde las tiras de celuloide que corren en una rebobinadora. Con meta-narración el autor nos recuerda que el filme emerge de un proceso creativo: la realidad que observamos lo es en tanto pasa por el tamiz del ojo-lente. La magia del montaje hace interesante y significativo el curso regular de los hechos cotidianos.

Sobre la película, comenta Sadoul:

Un ojo puede sin demasiadas dificultades sorprender la vida de improviso, pero una cámara era entonces un aparato pesado, molesto, que exigía estrictas condiciones de luz. Por lo tanto, se perturbaba inevitablemente al individuo que se filmaba. Vertov y su hermano Kaufman pudieron registrar sin demasiado trabajo los asuntos habituales de los noticieros: ceremonias, oradores, mítines, manifestaciones, deportes, etcétera, o asuntos particulares, tales como niños demasiado absortos en un espectáculo para ver al operador. Pero cuando quisieron estudiar los sentimientos, o aun el trabajo, la cámara se reveló incapaz de cumplir su papel de ojo. Había que ocultarse en un matraz para utilizar los teleobjetivos de los films de fieras para poder sorprender, por ejemplo, a una familia en llanto sobre una tumba. La aplicación de esa técnica era obligatoriamente restringida. (165)

Seth Feldman distingue al Vertov realizador del Vertov escritor de manifiestos (54). Existen diferencias notables entre uno y otro que hacen de *El hombre de la cámara* una obra compleja y paradójica que a la fecha se analiza y discute. Este experimento permitió que el cine se reiterara como componente activo en la vida social; por otra parte, la propuesta del *kino-pravda* sería retomada en los sesenta

por Georges Sadoul, quien utilizara la traducción literal al francés (*cinéma-vérité*) para referirse a la corriente cinematográfica que más tarde inspiraría a la Nueva ola francesa (51).

Rouch: la rebelión del Otro antropológico

El cine, arte del doble, es ya el paso del mundo de lo real al mundo de lo imaginario, y la etnografía, ciencia de los sistemas de pensamiento de los otros, es una travesía permanente de un universo conceptual u otro, una gimnasia acrobática en la que perder el pie es el menor de los riesgos.

Jean Rouch

Jean Rouch nació en París el 31 de mayo de 1917. La educación que recibió de sus padres estuvo marcada por el interés de éstos en la investigación —antes de la Primera Guerra Mundial el padre trabajó como meteorólogo en el Antártico, y años más tarde impartió clases de oceanografía en la Universidad de París—, la pintura, la literatura y la fotografía. Su padre fue también un oficial de la marina francesa, y debido a constantes reubicaciones, el joven Rouch no pasó más de dos años en el mismo lugar; Brest, París, Argelia, Alemania, Marruecos, los Balcanes, Atenas, Estambul fueron sus destinos en aquellos años. En Brest, siendo un niño aún, vio la primera película de su vida, *Nanook of the North*; semanas después su madre lo llevó a ver *Robin Hood*, con Douglas Fairbanks. De esta forma ingresó al mundo del cine, de la mano de un documental y una película de ficción, oscilación que conservaría en su obra posterior (Taylor, 1991: 92).

Otra influencia en el espíritu de Rouch fueron los escritores surrealistas, cuyas obras leyó con fascinación desde los 15 años; según el propio Rouch, en sus películas pueden encontrarse rastros de Breton, Leiris, Eluard (Taylor, 1991: 94), y de pintores como De Chirico, Magritte y Dalí.

Al finalizar su bachillerato en París decidió estudiar ingeniería civil e ingresó en la *École des Ponts et Chaussées* en 1937. En esa época hizo dos descubrimientos: la Cinématèque, un pequeño cuarto en el tercer piso de algún edificio en los Champs Élysées, donde cada viernes había una función de cine; y el nuevo Musée de l'Homme, centro intelectual de la antropología francesa, donde conoció a los antropólogos Marcel Griaule y Germain Dieterlen.

Dos años después de ingresar a la *École des Ponts et Chaussées* empezó la Segunda Guerra Mundial. Rouch atravesó toda Francia en bicicleta, desde el río Marne hasta el Macizo Central, volando puentes para detener el paso del ejército alemán sin conseguirlo. Tras la ocupación, Rouch regresó a París para cubrir los tres años restantes de su carrera. Luego de un incidente en Britania con un *comandant de terre* que erróneamente pensó que Rouch y sus amigos, Pierre Ponty y Jean Sauvy, pretendían huir a Inglaterra, los tres determinaron instalarse en África occidental trabajando como ingenieros, en 1941 (Taylor, 1991: 95).

En Níger, donde dirigió la construcción de caminos y puentes en condiciones técnicas y climáticas adversas, Rouch conoció a Damouré Zika, con quien realizó gran parte de sus películas.³ Fue gracias a Damouré que Rouch vio por vez primera un rito de posesión (Taylor, 1991: 95).

Rouch envió las notas recabadas a Griaule, quien lo había apremiado para que lo mantuviera al tanto de la información que obtuviera en África. Así, mientras continuaba su labor de ingeniero, empezó a estudiar la posesión entre los shongai.

Poco después el gobernador expulsó a Rouch de Níger por no pertenecer a la *Légion des Combattants*. Remontando el río Níger llegó a Senegal, donde conoció a Theodor Monod, director del Institut Français d'Afrique Noir (IFAN) y a Paul Rivet, fundador del Musée de l'Homme. En la biblioteca del IFAN estudió etnografía africana y transcribió sus observaciones. Regresó a su país luego de unirse al ejército francés en Marruecos. Alentado por Griaule estudió un doctorado en antropología bajo su tutela.

Al terminar la guerra Rouch se propuso realizar una película acerca de Berlín, que había quedado destruida, y escribió un texto sobre el tema que fue publicado por Cocteau en *Couleur de Temps* en 1945, bajo el título "Berlin Août 1945". Al volver a París buscó trabajo sin conseguirlo. Para ganar dinero, Rouch y sus amigos escribieron artículos que fueron bien remunerados. Más tarde firmaron un contrato con la Agence France Press (AFP), cediéndole los derechos de las fotografías que tomaran durante una travesía en canoa por el río Níger.

El viaje duró nueve meses. Rouch rodó su primera película en blanco y negro, al norte de Níger, con una vieja cámara Bell & Howell de 16 milímetros que compró en París (emulando a su antecesor, Flaherty). En la frontera de Malí y Níger filmó la cacería de un hipopótamo, además de otras muchas tomas captadas desde la canoa que los transportaba. Ya en París le resultó muy difícil editar la cinta, pues en principio, la cámara de 16 milímetros no permitía la sincronización de la imagen

³ Por su parte, Zika seguiría realizando películas.

y el sonido, tampoco era posible hacer copias para su distribución (Feld: 224). En estas condiciones proyectó lo que pudo rescatar para Lévi-Strauss y Griaule en el Musée de l'Homme y ellos consideraron la cinta como un camino recién abierto para la antropología (Taylor, 1991: 96). Había iniciado la carrera de Rouch como cineasta-etnógrafo.

Poco después, Rouch regresó a Níger para continuar con sus películas, ahora a color. A este periodo corresponden tres cortometrajes; *La Circoncision*, *Les Magiciens de Wanzerbé* e *Initiation a la danse des possédés*, proyectados en el festival de Biarritz ante la mirada atenta de directores como Clement y Cocteau. Posteriormente, los tres cortos se reeditaron en una sola película, *Les Fils de l'eau*, la primera a color en 16 milímetros transferida a 35 milímetros en Francia.

A finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, Rouch continuó sus viajes centrando su atención en la religión y los fenómenos migratorios de las tribus sorko y shongai-zarma, de Níger. Realizó varios cortos en colaboración con Roger Rosfelder y afinó su técnica de filmación con cámara en mano (Feld: 225 y s.). De aquel tiempo datan los primeros experimentos de Rouch con las nuevas grabadoras de sonido portátiles, campo donde fue pionero. Grabó música del África occidental y realizó experimentos para conseguir la grabación sincrónica del sonido.

El creciente reconocimiento intelectual de la obra fílmica y etnográfica de Rouch permitió la profesionalización del cine etnográfico francés. En 1952, con el apoyo de André Leroi-Gorhan se instituyó el Comité du Film Ethnographique en el Musée de l'Homme, con Rouch como secretario general (Feld: 25).

A mediados de los cincuenta, Rouch siguió a los hombres de la tribu shongai en su migración de Níger hacia las grandes ciudades del occidente africano, Accra y Abidján. En Ghana realizó *Mammy Water* y *Les Maitres Fous*, e inició la filmación de *Jaguar*.

En la controvertida película *Les Maitres Fous*, Rouch abandona la descripción pura de los eventos, abordando el tema de la posesión entre los songhay-zarma mediante una estructura narrativa teatral que sintetiza los momentos cruciales para lograr una mayor profundidad explicativa. A finales de los cincuenta, Rouch se dedica por entero al estudio de la religión songhay y da por terminada su tesis de doctorado, que se publica con el título de *La Religion et la magie Songhay*, a la que se considera su mejor publicación etnográfica.

Las películas posteriores de Rouch entrañaron varios problemas técnicos. Uno de ellos era que no existían cámaras portátiles de 16 milímetros que fueran lo suficientemente silenciosas ni con la velocidad adecuada como para grabar el sonido al mismo tiempo. Esto repercutía en la realización de las películas, pues tanto las estructuras narrativas como el montaje de las escenas debían adecuarse a las limi-

taciones técnicas de la época. Esta situación propició que Rouch experimentara con el papel de sus personajes al interior de la película, presentándolos como sujetos conscientes de su propia actuación.

La influencia del ambiente turbulento que se vivía en el África colonial fue otro aliciente para ensayar de manera más abierta con estructuras dramáticas, eligiendo el tópico que pudiera causar un impacto directo entre un público más amplio. Así nació *Moi, un noir*. La película muestra un grupo de africanos en un poblado de la costa Ivory Treichville actuando un psicodrama acerca de ellos mismos. La cinta carecía de sonido y Rouch le propuso al actor principal Oumarou Ganda que improvisara una narración al tiempo que veía el corte filmado tres años antes. Los comentarios de Ganda hacían referencia a su participación en la guerra de Indochina. Este recurso narrativo le dio un tono fantástico a la película que confundió al público espectador. Rouch considera que el éxito de la película reside en el deliberado intento de ser subjetivos y en dejar que Ganda retratara su propio mundo imaginario y sus fantasías. *Moi un noir* se considera la primera película que otorgó voz a los africanos y les permitió presentar la realidad de su mundo (Feld: 226).

Rouch asegura que *Los olvidados* de Buñuel influyó en *Moi, un noir* por la facilidad con que cruza la barrera entre sueño y realidad, “el sueño es tan real, quizá más, que la realidad”. Ese brinco entre una y otra fue lo que intentó en *Moi, un noir* y más tarde en *La pyramide humaine* (Taylor, 1991: 100).

En 1960, el sociólogo francés Edgar Morin cuestionó a Rouch: “Jean, has realizado todas tus películas fuera de casa, ¿caso sabes algo acerca de la Francia contemporánea?” (Taylor, 1991: 96). Morin le sugirió que volviera su mirada hacia París e hiciera una investigación antropológica sobre su propia tribu. Rouch fue responsable de organizar la filmación y Morin se ocupó de reunir a los participantes, quienes formaban parte de la agrupación política “Civilización y barbarie”; esta circunstancia, en un primer momento desconocida por Rouch, dificultó el rodaje y acarreó consecuencias perniciosas para los informantes.

Rouch, quien había colaborado con el inventor suizo Stefan Kudelski en el diseño de la grabadora portátil de sonido Nagra, convocó a Michel Brault, operador del National Film Board of Canada, que a la sazón realizaba un trabajo semejante. Juntos construyeron la *Eclair* de 16 milímetros, equipo portátil que hacía posible la grabación del sonido en sincronía con la imagen a una velocidad estándar de 25 cuadros por segundo sin que el ruido del mecanismo se filtrase en el audio. El prototipo funcionó correctamente y *Chronique d'un été* (1961) vio la luz en París, convirtiéndose en el emblema del *cinéma-vérité*.

Esta escuela se caracteriza por la filmación en escenarios reales, sin guión; se asume que los sujetos filmados no son actores y son más auténticos en tanto res-

ponden a la presencia de la cámara y a la provocación del realizador, quien propone los temas que se discutirán a lo largo de la cinta (el sentido de la vida, el amor, la migración, la felicidad): “*Rouch is fond of saying that he does not film reality as it but reality as it is provoked by the act of filming*”. (Rothman, 1997: 87). De este modo se origina una nueva verdad cinematográfica o cine-verdad (*cinéma-vérité*).

Crónica nos presenta a un grupo de parisinos cuestionados acerca de su propia vida, mientras transcurre el verano de 1960. La película combina las técnicas del psicodrama, la crítica y la reflexión autoconsciente desarrolladas por Rouch en sus trabajos anteriores. A lo largo de la obra ocurren encuentros inesperados y se exploran las vidas de los informantes, logrando momentos de gran intensidad dramática (Rothman, 1997: 71 y ss.).

Crónica reportó muchas novedades en su realización. Para comenzar, tanto Morin como Rouch compartieron el plano cinematográfico con los informantes, renunciando al anonimato en aras de la reflexividad y la empatía. Por otra parte, Rouch recuperó la técnica del *feedback* utilizada por Flaherty y la combinó con la metáfora del público en la sala de cine de Vertov, incorporando el proceso al cuerpo de la película; así, los observadores en la sala de proyecciones son también los protagonistas del filme y opinan abiertamente sobre el proyecto y sus resultados.

En lo que toca a la presencia de los realizadores a cuadro, el proyecto de compartir la exposición y por lo tanto, de ceder un fragmento del alma a la par que los entrevistados, no se concreta del todo. En todo momento, Morin y Rouch toman distancia, hacen preguntas incisivas que los participantes responden abandonándose a la experiencia. En algunas escenas los entrevistados rompen en llanto, bordan sobre la soledad, el sentido de la vida, la imposibilidad del amor, las heridas del pasado. En la secuencia del *feedback*, estos mismos participantes critican su desempeño, evalúan su verosimilitud como personajes y critican el proyecto de los autores, quienes concluyen que la película no resultó como esperaban y se despiden, cada uno tomando su camino.

Rouch se autoconsidera descendiente de Robert Flaherty y Dziga Vertov (Rouch: 1995). “Él es el ojo tierno de Flaherty munido del ojo y la oreja mecánicos de Vertov” (Colombres: 19). De uno y otro recupera preguntas que actualmente constituyen focos de atención para la antropología visual: “¿debemos poner la realidad en los filmes (en el ‘marco de la vida real’) como hizo Flaherty, o debemos filmar como lo hizo Vertov, sin planificar un marco particular (la ‘vida cogida por sorpresa’)?” (Rouch, 1995: 101).

Como heredero de Flaherty, Rouch compartió con su antecesor la polémica del colonialismo y la falta de visión histórica. Su interés en el detalle, en la anécdota, sugiere cierto aislamiento de las imágenes con respecto a su contexto (Colombres: 16).

Pese a ello, *Crónica* logra dar cuenta de la problemática, los intereses y las preocupaciones de un momento histórico desde la mirada de individuos comunes que despliegan su carácter excepcional cuando la cámara los seduce.

De Vertov recupera la noción de “cine-verdad”, el movimiento perpetuo de la cámara que se niega a quedarse en el tripié, así como el uso de escenarios reales y de secuencias improvisadas. De Flaherty, rescata los principios de la antropología compartida, desarrollándolos más ampliamente e incorporándolos al cuerpo de la obra.

Crónica condensa un intento decisivo por abatir la distancia entre el observador y el observado, convirtiendo a sus informantes en actantes, coautores del filme. “*We might say that Rouch’s goal is to enable ‘ethnographic others’ the objects of anthropological study, also to become subjects who make this study their own*” (Rothman, 1997: 94). Para Rouch, el cine etnográfico implica una búsqueda permanente, “donde etnógrafos y etnografiados se comprometen a marchar juntos en el camino...” (Colombes: 22).

Rouch considera que no existe una línea divisoria entre el arte y la ciencia, entre las películas documentales y las películas de ficción ciencia —de hecho, llamaba a su trabajo “ciencia ficción” —; ambas tienen el propósito: dotar de nuevo sentido a la otredad, viendo en ella no una restricción, sino una adición (Taylor, 1991: 98).

3. Análisis

Para mí, observar un film es una actividad completamente proyectiva.

Roland Barthes

La integración del *corpus*

Mi primer acercamiento con las películas analizadas ocurrió durante el seminario “Historia y estética de cine documental: Una visión antropológica”, impartido por el realizador Bruce “Pacho” Lane en la Cineteca Nacional (1998). Pacho nos mostró *Nanook*, algunos fragmentos de *El hombre de la cámara* y otros tantos de *Crónica de un verano*. Esta experiencia evolucionó en el proyecto de tesis que desarrollé como estudiante de antropología social en el CIESAS (1999-2001) bajo la asesoría de Víctor Franco, Lauro Zavala y el propio Pacho. En esos tiempos antediluvianos en los que la mayor parte de las películas aún circulaban en VHS y no existían *YouTube*, *Facebook* ni *Twitter*, hallar el material supuso toda una aventura que hoy podría resolver de forma económica, pero sin la ocasión de narrarles esto.

Conseguí los ejemplares de *Nanook* y *El hombre de la cámara* durante un viaje a Chicago, con ayuda de un primo que se mantuvo sereno mientras hacíamos paradas interminables en diferentes tiendas de videos. Hasta ese momento todo parecía más o menos sencillo. No estaba preparada para las dificultades que enfrentaría para conseguir *Crónica de un verano*. La película no estaba disponible en las cadenas de venta ni renta, ni podía adquirirse por internet. Al parecer mucha gente hablaba de ella, la refería en libros, la criticaba ampliamente, pero al igual que con el traje nuevo del emperador, (casi) nadie la había visto.

Un buen amigo francés radicado en México, Fabien Palfer-Sollier, aprovechó un viaje a su país y me trajo todas las películas de Rouch que pudo conseguir en el Museo del Hombre, excepto *Crónica*. Él mismo me ayudó a escribirle a Rouch para solicitar su ayuda; el maestro me respondió muy cortésmente informándome que no tenía los derechos de esa película y no podía facilitarme una copia. Sugirió contactar a otros expertos.

La pregunta es, ¿con quién no hablé? Un profesor-investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Mauricio Andión, me instó a escribir a cuanta universidad incluyera a Rouch en sus planes de estudio. Así contacté a Jay Ruby y a otros tantos especialistas cuyos trabajos cito en este libro. Nadie la tenía

(o la guardaban tan celosamente que no querían compartirla, no lo sé). Universidades, videoclubes, embajadas, investigadores, documentalistas, todos escucharon mi petición desesperada sin poder auxiliarme. Mi asesor titular comenzó a preocuparse: “cambia de película”, sugirió. Mi respuesta fue: “Es la única en la que Rouch rinde tributo explícito a Flaherty y Vertov, sin ésta no se completa la tríada”. Extraña afirmación considerando que yo misma no había visto la película, salvo en fragmentos. Me guiaba una fuerte corazonada, además del dicho del propio Rouch al respecto de esta obra.

Una voz providencial a casi un año de iniciada la pesquisa de *Crónica*, cuando mi asesor señalaba la fecha fatal para entregar los avances del análisis, me dijo del otro lado del teléfono: “tengo una copia de la película que buscas, pasa por ella a...”. No revelaré la identidad de mi benefactora, pero sí les contaré el giro increíble con el que concluye la anécdota.

Esa misma semana en la que recibí la llamada fui al supermercado para comprar la despensa. En un rincón remataban un lote de películas nuevas en VHS, la mayoría europeas. Me acerqué al identificar un par de filmes que me interesaban, el precio era tan accesible que no podía desaprovechar la ocasión. Al remover algunas películas, apareció frente a mis ojos la caja cerrada, nuevecita, de *Crónica de un verano*, original y con subtítulos en español. Miré en mi torno con la cara desencajada, los ojos abiertos como platos. Un año atrás había contactado a Videovisa (la colección que estaban rematando era de esa empresa) para preguntar si tenían *Crónica* en el catálogo, habiendo recibido un no rotundo por respuesta. Pero ahí estaba, en la colección de joyas del cine europeo. Y casi era mía, porque aún tenía que pasar a la caja y llegar a mi casa sin que el corazón se me colapsara.

Ahí me tienen, antropóloga tomada por sorpresa, llorando a lágrima viva, arrodillada frente a un lote de películas, en pleno supermercado. Hasta que puse *Crónica* en el reproductor de VHS pensé que estaba soñando o que alguien me diría que todo era una broma. Cuando vi la película completa y de corrido por primera vez en mi vida, lloré de nuevo. Morin y Rouch no me decepcionaron. *Crónica* era mucho más de lo que esperaba. La he visto muchas veces desde entonces, todas guardan el sabor de ese hallazgo extraordinario.

Con este testimonio exhorto a mis alumnos para que una vez que seleccionan el material que analizarán, persistan hasta conseguirlo. Los tiempos son otros y ahora es posible ver *Crónica* por episodios en YouTube, pero aún se presentan ocasiones en las que se requiere cierta testarudez y trabajo de inteligencia para llegar a la meta. Cuando todo parece perdido, sucede la magia.

El epílogo de esta aventura es que pocos días después del suceso empecé a recibir correos electrónicos y llamadas a raudales, incluso de los expertos que con-

tacté en un inicio para pedir ayuda: “Sabemos que lograste conseguir *Crónica*, ¿me la prestas?”. Así funciona la ironía de la vida.

Las obras elegidas sostienen un parentesco estético, ético y epistemológico hecho patente por Rouch en el artículo “El hombre y la cámara”. Las tres películas cuentan con un valor cinematográfico reconocido y también con un valor reflexivo cuyos alcances para la antropología visual siguen siendo objeto de estudio.

Más allá de su valor como joyas del cine, las películas seleccionadas cumplen con los rasgos propios del documental antropológico señalados en el capítulo 1. Aunque son resultado de contextos sociohistóricos y proyectos antropológicos distintos, las tres suponen una concepción de la cultura y de las prácticas que en este marco resultan significativas; en consecuencia, cada una expresa la búsqueda de una verdad antropológica que da dirección y unidad al texto cinematográfico.¹

En los tres casos los participantes comparten alguna noción sobre la naturaleza del proyecto filmico que realizan y expresan su consentimiento frente al mismo.² Como analistas nos enfrentamos al principio de incertidumbre, el cual impide conocer a cabalidad el grado de conciencia y voluntad de los participantes sobre el carácter del texto; mas acudo a un marco analítico que permite identificar signos de la acción solidaria del actante en la realización de la película, como más adelante se verá.

El modelo analítico

En el inicio, estaban Francesco Casetti y Federico di Chio. Explicaron el acto de analizar un film como una operación circular de descomposición y recomposición que tiende a la inteligibilidad del texto. Vieron que era bueno y se regocijaron por ello.

El análisis adapta a las necesidades de esta investigación el modelo por Casetti y Di Chio en *Cómo analizar un film*. Éste propone la observación detallada de cada rasgo textual para su posterior reintegración a un todo más transparente a los

¹ Desde la primera edición de este libro he tomado distancia con respecto a esta afirmación en lo que toca a *El hombre de la cámara*. Actualmente considero que se aleja más del canon y que el posible saber antropológico que arroja no es resultado de un proyecto etnológico en sí. Esto es: sin duda reviste importancia y puede suscitar la reflexión antropológica, pero la verdad que busca no es relativa al comportamiento colectivo, sino al lugar privilegiado del documentalista frente a la realidad que observa.

² Nuevamente, *El hombre de la cámara* se aleja de este supuesto por momentos, ya que involucra tomas donde los participantes son pillados por el realizador, sin previo consentimiento.

ojos del investigador. El marco analítico permite conocer cada película en detalle y arroja una serie de datos que después pasan por la interpretación.³

Una manera sencilla de explicar este proceso sería acudir al análisis que Roland Barthes expone en “Retórica de la imagen” (1977). En este clásico, Barthes analiza un texto publicitario de pastas italianas que muestra una bolsa de red del mercado, en la cual podemos observar diversos alimentos; Barthes hace un inventario escrupuloso de los componentes que pueden observarse (denotación) y después se pregunta ¿qué quiere decir esto? (connotación). Así, propicia un *insight* que va de la superficie del texto al sentido profundo que sus elementos expresivos cobran al ser interpretados.

Para fines de este trabajo modifiqué el orden propuesto por los autores, resultando lo siguiente:⁴

- a) Segmentación: corte del texto en unidades analíticas o sintagmas.
- b) Enumeración y ordenamiento: constitución de un mapa por cada película mediante la “calificación” de cada secuencia con base en los grandes temas abordados en las diferentes unidades fílmicas.⁵
- c) Estratificación: examen transversal de las partes segmentadas con base en rasgos específicos, a saber: plano, angulación, inclinación, movimiento de cámara, composición, acción, texto (escrito), montaje y sistema de miradas. Los resultados se organizan en tablas de control.⁶
- d) Recomposición: visión unitaria del texto a través de tópicos que resulten significativos para los fines del proyecto.

La unidad analítica que escogí para elegir el material fue la secuencia, esto es, un conjunto de planos que representan una acción continua, siendo el plano aquello que se nos muestra durante un disparo de la cámara, sin cortes. Las secuencias elegidas fueron revisadas plano por plano.⁷

³ No perdamos de vista que el cambio de soporte (película a video) modifica el texto, circunstancia que he asumido a cambio de salvar la distancia tecnológica y temporal con respecto al *corpus*.

⁴ A este procedimiento debemos añadir como paso previo indispensable la puesta en contexto de cada uno de los materiales que se analizarán.

⁵ Véanse los mapas descriptivos en anexo.

⁶ Véanse las tablas de control en anexo.

⁷ Desde la primera edición del libro también he tomado distancia con respecto al análisis micrométrico —que no a la ruta circular de análisis—, que resultó extenuante y con un nivel de detalle que quizás no era indispensable. Sin embargo, la observación plano por plano me permitió conocer las películas tan a fondo, que obtuve un dominio del material a toda prueba. En este sentido, la experien-

Desde un principio intuí que analizar la totalidad de planos de las tres películas sería una tarea irracional e inútil para este caso. Por tanto, entre los incisos *a* y *b* añadí un paso indispensable: la selección.⁸ Con base en criterios de pertinencia, me propuse un análisis que arrojará una mirada extensa sobre cada filme, sin pasar la totalidad de las obras por el proceso de observación fina.

Incluí todos los prefacios y epílogos en el *corpus* con el fin de contar con una visión total de cada obra. Para elegir el resto de las secuencias fue necesario un procedimiento distinto. Una vez que ordené todas de las unidades en mapas, identificando cada una con base en el tema principal que se aborda, elegí tres secuencias de cada película que a mi juicio referían a actividades en común; por ejemplo, despertar e iniciar las labores del día. Así reuní las 15 secuencias que después observé plano por plano con base en las categorías que presento a continuación.⁹

Al respecto de las categorías, es frecuente que mis alumnos y alumnas se pregunten cómo elegir las más adecuadas. Les recomiendo lo siguiente:

1. Las categorías responden a la pregunta: ¿En qué atributos debo fijarme para cumplir con el objetivo de la investigación? Estos atributos deben ser exhaustivos, exclusivos e iluminadores, siguiendo la recomendación de Gillian Rose (2001).
2. Las categorías dependen de los objetivos de la investigación y de la materialidad del texto que se analizará. Por tanto, para su diseño debemos preguntarnos: ¿Qué quiero saber? ¿Para qué quiero saber eso? ¿De qué está hecho el texto que me permitirá saber eso? Una película expresa su sentidos con base en la combinación de encuadres, angulaciones, transiciones, sonidos, formas, colores; por lo tanto las categorías deberán involucrar esos rasgos.
3. Es frecuente que las categorías se afinen durante el análisis. Si al aplicar el procedimiento se notan fallas que suponen dar marcha atrás (por ejemplo, se descubre que hace falta incluir una categoría y estamos a punto de concluir el análisis), eso deberá considerarse como un aspecto normal del proceso de investigación que contribuirá a mejorar los resultados. A pesar de que el modelo de análisis que se esté ocupando ya haya sido probado por otros autores, la idea es que la combinación que el investigador está usando sea única, por lo tanto el procedimiento no está libre de error, así que puede y debe perfeccionarse.

cia fue muy valiosa y sigo recomendando esta estrategia cuando se trabaja con un *corpus* más pequeño (una escena o secuencia, por ejemplo).

⁸ Existen muchas alternativas para la selección de las unidades que se analizarán. En todo caso los criterios de selección deben ser razonables y explícitos.

⁹ Cada código registra variaciones dependiendo del modelo en cuestión. Como ejemplo véase Bellour, R. (2000), *The Analysis of Film*, Indiana University Press.

1. Plano	Descripción
General (<i>long shot</i>)	Cubre el área completa de la acción con el fin de familiarizar al espectador con el contenido de la escena.
Completo (<i>full shot</i>)	Definido en relación al cuerpo humano, lo encuadra enteramente.
Americano	Cubre la extensión del cuerpo humano de las rodillas para arriba.
Medio (<i>medium shot</i>)	Punto medio entre el plano completo y el primer plano.
Primer plano (<i>close up</i>)	Acercamiento al rostro de una persona, conoce distintos grados dependiendo del tamaño de la imagen.
Plano detalle (<i>tight shot</i>)	Se refiere a objetos que son expuestos detalladamente en la escena o a fragmentos del rostro del personaje.

2. Angulación	Descripción
Frontal	La cámara se ubica a la misma altura del objeto filmado.
Picada	La cámara se ubica por encima del objeto filmado.
Contrapicada	La cámara se ubica por debajo del objeto filmado.

3. Inclinación	Descripción
Normal	La base de la imagen es paralela al horizonte.
Oblicua	La base de la imagen es distinta del horizonte.
Vertical	La base de la imagen es perpendicular al horizonte.

4. Movimiento de cámara	Descripción
Paneo	La cámara se mueve sobre su propio eje en sentido horizontal u oblicuo.
<i>Traveling</i>	La cámara se sitúa sobre un carrito, grúa, <i>steady-cam</i> o móvil (<i>dolly</i>) que se desliza sobre vías para seguir la acción.

5. Textos

Esta categoría refiere a la inclusión de texto escrito, ya sea cartones con la descripción de cada secuencia, créditos, señalización, etcétera.

6. Sonido

En esta categoría señalé la inclusión de sonidos incidentales y voces, si bien aplicó sólo en el caso de *Crónica de un verano*, ya que *Nanook* y *El hombre de la cámara* fueron realizadas sin sonido sincrónico y aunque incluyen música, ésta es posterior al año de realización.

7. Composición

Esta categoría describe los elementos a cuadro, esto es ¿qué nos están mostrando?

8. Acción

En este apartado señalé lo que ocurre durante la secuencia. Sencillamente: ¿Qué está pasando?

9. Miradas

Dado que considero la acción solidaria del actante como un rasgo distintivo del documental antropológico, incluí esta categoría para identificar si la persona a cuadro expresa su acuerdo mirando a la cámara o mirando a alguien fuera de cuadro, que bien podría ser el realizador. Este intercambio de miradas sugiere interacción, una interacción que suponemos voluntaria y consciente.

10. Montaje¹⁰

Corte seco

Descripción

El tránsito de una toma a otra es inmediato, sin efectos especiales.

Fundido encadenado

El tránsito de una toma a otra incluye el traslapamiento de planos.

Fundido a negros

El tránsito de una toma a otra pasa por un plano negro, que regularmente indica un acápite o el punto final del texto.

¹⁰ Si bien el montaje ha sido ampliamente desarrollado por su complejidad conceptual, el uso del término para fines de este trabajo alude a las formas de transición de un plano a otro.

Fichas técnicas y sinopsis

Título: *Nanook of the North*
Autor: Flaherty, Robert
Año: 1922
País: EU
Producción: Pathé Pictures
Duración: 79 minutos
Audio: silente. Música de Timothy Brock (1998)
Formato: blanco y negro, 8 mm

Sinopsis

Esta cinta narra una temporada en la vida de la comunidad inuit a la cual pertenece Allakariallak, cazador que interpreta a Nanook. A lo largo del filme se escenifican prácticas ancestrales como la cacería de la morsa y la foca, la construcción de un iglú, la pesca, la transportación en trineos tirados por perros, la venta de pieles, etcétera.

Título: *Man with a movie camera*
Autor: Vertov, Dziga
Año: 1929
País: URSS
Fotografía: Mikhail Kaufman
Edición: Dziga Vertov y Yelizaveta Svilova
Duración: 69 minutos
Formato: blanco y negro, 35 mm
Audio: silente. Música de Terry Donahue, Caleb Samson y Kin Winokur (1996)

Sinopsis

La película describe la vida en Moscú, reconstruida mediante imágenes de diversas ciudades rusas. El protagonista del filme es *El hombre de la cámara*, alter ego del realizador que con su ojo omnipresente registra el curso de la vida y construye una “verdad universal”. La película, pionera de la vanguardia soviética, exalta el matrimonio entre el ser humano y la máquina y se propone un experimento que fundamentalmente distinciones visibles entre el cine y el teatro.

Título: *Chronique d'un été*
Autores: Rouch, Jean y Morin, Edgar
Año: 1960
País: Francia
Producción: Anatole Dauman, Philippe Lifchitz y André Heinrich
Fotografía: Roger Morillère, Raoul Coutard, Jean-Jaques Tarbés y Michel Brault
Duración: 85 minutos
Formato: 35 mm
Audio: sincrónico

Sinopsis

La película presenta escenas cotidianas y extracotidianas de un grupo de estudiantes parisinos durante el verano del 68. Siguiendo una técnica similar al psicodrama, los directores suscitan pláticas sobre diversos tópicos que catalizan las emociones de sus informantes y los hacen reaccionar frente a la cámara. Integrados a la escena, los investigadores acompañan a sus informantes durante un día de trabajo, una fiesta, un día de campo, una estancia en Saint Tropez y una revisión de los *rushes* retroalimentada por los propios informantes.

Mapas

Nanook, el esquimal

<i>Secuencia</i>	<i>Tema de la secuencia</i>	<i>Seleccionada</i>
1	Prefacio. Anclaje interpretativo	X
2	Cartón descriptivo. Vista al mar desde embarcación	
3	Cartones descriptivos	
4	Cartón descriptivo. Presentación de Nanook y Nyla	
5	Cartón. Nanook y su familia en canoa	
6	Instrumentos de la vida cotidiana. Combustible, kayak con pieles Encuentro con el hombre blanco para venta de pieles Elementos de la "civilización": gramófono, aceite de castor	X
7	La cacería de morsas	X
8	Exploración por la nieve y cacería del zorro	
9	Recolección de hielo y construcción del iglú	
10	Enseñanza y juego con los niños	
11	Obtención de agua	
12	Vida cotidiana en el iglú	X
13	Salida del iglú	
14	Pelea de perros	
15	Cacería de foca	
16	Limpieza de carne y alimentación	
17	Alimentación de perros	
18	Organización de perros para tirar el trineo	
19	Partida en la nieve	
20	Ventisca	
21	Noche en el iglú y ventisca	X

El hombre de la cámara

<i>Secuencia</i>	<i>Tema de la secuencia</i>	<i>Seleccionada</i>
1	Prefacio	X
2	Despertar en Moscú. Despertar de una mujer en la ciudad	X
3	Imágenes congeladas de la ciudad	X
4	Proceso de montaje	
5	Ciclo de la vida. El ojo eléctrico	X
6	Movimiento perpetuo	
7	Campanas, bomberos	
8	Obreros, máquinas	
9	Minas, moviola, energía, engranes	
10	Tráfico. Ralentización del movimiento	
11	Calma, esparcimiento	
12	Periódico mural	
13	Prácticas deportivas	
14	Magia, deportes, ballet	
15	Paisajes, transición	
16	Club de trabajadores, efectos especiales	
17	Stalín, Marx. Juegos de mesa	
18	Sala de cine. Cámara animada, efectos especiales	X

Crónica de un verano

<i>Secuencia</i>	<i>Tema de la secuencia</i>	<i>Seleccionada</i>
1	Prefacio breve. Gente en París	X
2	Morin y Rouch con Marceline	
3	Marceline entrevista a los paseantes	
4	Morin intercambia ideas con Angelo y otros informantes	
5	Despertar de Angelo	X
6	Fábrica	
7	Salida de Angelo del trabajo	
8	Angelo va a la cama	
9	Angelo entrevista a Landry	
10	Morin y Rouch conversan con familia	
11	Morin entrevista a Marilou sobre su vida personal	
12	Entrevista a Jean Pierre	
13	Reunión de trabajo. Charla política	
14	Titulares de prensa sobre el contexto del momento	
15	Charla sobre relaciones raciales	X
16	Marceline recuerda a su padre en Plaza de la Concordia	
17	Los informantes bailan	
18	Entrevista a Marilou	
19	Marilou sale a pasear	
20	Angelo conversa con Morin y Rouch	
21	Collage de imágenes	
22	Landry se va de vacaciones	
23	Landry visita Saint Tropez	
24	Catherine conversa con Morin y Landry	
25	Morin y Landry conversan con niños	
26	Niños van de picnic con Angelo	
27	Feedback sobre los contenidos del filme	X
28	Rouch y Morin comparten impresiones en el Museo del Hombre	X

Resultados

¿Qué fue lo que encontré al observar atentamente las secuencias elegidas? Veamos.

1. El documental antropológico utiliza recursos tradicionalmente adjudicados al cine de ficción

Nanook, el esquimal

Puesta en escena y personificación

En la escena 13, Nanook y su familia despiertan, se asean y aprestan a salir. Este sintagma es emblemático de la técnica heredada del teatro conocida como “puesta en escena”. Dicho recurso supone la existencia de roles previamente establecidos

entre los participantes, quienes son guiados para conducirse frente a la cámara con cierto margen de espontaneidad.

En este fragmento, veremos a Nanook y su familia en una recreación de la vida cotidiana. Sobre el caso, conviene aclarar que para comienzos del siglo xx los inuit ya no habitaban en iglúes, como se pretende en esta escena, ni tampoco cazaban con arpón, como se muestra en el sintagma 8 del filme (“La cacería de la morsa”).

Para realizar la escena del iglú se construyó una vivienda más grande del tamaño habitual que permitiera el uso de la cámara con el tripié y el paso de la luz natural. A pesar de que están a la intemperie, los protagonistas se desenvuelven como si estuvieran en el interior de su vivienda (Barnouw: 39).

La iluminación que a ojos vistas es más intensa de lo que hubiera resultado en condiciones normales (plano 3) y el propio desempeño de los actantes frente a la cámara constituyen huellas textuales de una negociación previa sobre las acciones que ocurrirán cuando inicie el registro.¹¹ Una situación tan íntima sólo puede filmarse si es recreada o filmada con cámara oculta.

Considerando las condiciones técnicas de la época y las acciones, contamos con elementos para indicar la presencia de al menos una teatralización explícita. Esta técnica no demerita el valor documental de la película; por el contrario, el caso de *Nanook* hace patente la posibilidad de acudir a este recurso para establecer énfasis narrativos y mantener la tensión dramática de la narración.

En los planos 1 y 2 de este sintagma observamos a Nyla masticando las botas de Nanook para reblandecerlas. En segundo plano, vemos a otros personajes no identificados (mujeres y niños) que comparten el iglú. La no marcación de estos actantes bien puede ser indicio de una decisión por parte de Flaherty para delimitar una idea de familia nuclear *ad hoc* a los presupuestos del público norteamericano, para el cual se preparó la primera proyección del filme. En este sentido, la familia —como se concibe “tradicionalmente”— es recreada también como un personaje.

Por su parte, la secuencia de la cacería de la foca constituye un emblema de esta cinta y por este motivo ha sido ampliamente analizada. Aunque no fue seleccionada para analizarse en este trabajo, cabe mencionar que destaca como puesta en escena y secuencia con énfasis dramático:

[...] Nanook, después de haber arponeado a una criatura que no se ve a través de un agujero practicado en el hielo, hace grotescas acrobacias en las que a veces vence, pero

¹¹ Por otra parte, la bitácora de Flaherty confirma la manera en que esta escena se ejecutó.

a veces resbala y queda patas arriba mientras su antagonista cobra nuevo impulso. Flaherty no identifica en seguida a esa criatura oculta que es una foca. (Barnouw: 41)

Después sabremos que la presa estaba preparada antes del rodaje y que fuera de cuadro otro esquimal tiraba de la cuerda para facilitar las cabriolas de Nanook frente a la cámara.

Gracias a la bitácora de Flaherty y a que la realización de esta película ha sido ampliamente documentada, sabemos que el verdadero nombre de Nanook era Allakariallak. Improrunciable para un público ávido de exotismo, Flaherty creó un personaje entrañable, con el que los espectadores pudiesen vincularse emocionalmente: *“The ‘real’ Nanook —the man Flaherty films— is himself a character, a creature of myth and fantasy in the sense that all human beings are [...]”* (Rothman, 1998: 25).

No es fortuito que los informantes se presenten a cuadro con la correspondiente indicación de su nombre: ése es el primer rasgo que permite al observador relacionarse con ellos, extraerlos del anonimato y reconocerlos como individuos, a pesar del relieve que Flaherty pone en la vida colectiva de la comunidad (véase el sintagma 8).

Asistimos a la personificación, hecha explícita por Flaherty en el epílogo: “[...] observé que si tomaba a un personaje que simbolizara los esquimales, los resultados serían buenos en poco tiempo”; al final del mismo segmento se refiere a Nanook como “este esquimal amable, valiente y sencillo”. En otras palabras, Nanook es una construcción que emerge del vínculo dinámico entre el investigador, el informante y el espectador. Es labor del autor (con la voluntad del informante) brindar al público elementos plausibles para dar congruencia al personaje, haciendo posible la suspensión temporal del escepticismo.

Resulta significativo que mientras los inuit a cuadro tienen un nombre (Nanook, Nyla, Allegoo), el único hombre blanco que aparece en la cinta, más precisamente en el sintagma 6, plano 7, es simplemente llamado así, “el hombre blanco”. El personaje representa quizás a todos los “hombres civilizados” que terminarán por extinguir el mundo ideal recreado por Flaherty. Hemos de asumir que las decisiones del autor han sido premeditadas, por lo tanto el que este hombre blanco carezca de un nombre en la cinta tiene valor paradigmático (por omisión) y por ende entraña una posición ideológica.

Montaje con énfasis dramático

Los planos 4 y 5 del sintagma 6 han sido motivo de polémica. En esta secuencia, los esquimales muestran sus cachorros huskies al hombre blanco. Según lo indica Flaherty en el intertítulo, Nyla muestra a “su husky” Arcoiris, un bebé esquimal

que es depositado sobre las mismas pieles en las que están los cachorritos. Al respecto, Rothman comenta:

Whether “Rainbow” is the baby’s name or the puppy’s is not clear, but it could not be clearer that the film is linking baby and puppy, reasserting the association between Nanook’s family and animals (dogs, wolves, walruses). This analogy at once reduces Eskimos to animals and at least ironically elevate animals to the level of humans (dogs, too, are perfectly capable of showing off) (...) Obviously, Nyla is exhibiting her baby to the camera, but Flaherty’s titles implicitly deny this by asserting that she is showing her baby off to the trader. (31)

Considero que Rothman sobreinterpreta los elementos a cuadro, sin embargo la angulación, la inclinación de cámara y el tipo de plano en ambos casos son idénticos, excepto porque de un plano a otro la imagen del cachorro es sustituida por la del bebé. La imagen no es inocente. Es probable que Flaherty no haya filmado esta escena con intenciones racistas (el principio de incertidumbre no nos permite asegurarlo), pero el texto muestra indicios de una metáfora que asemeja al niño con el perro, aún cuando su objetivo sea lograr matices narrativos.

El sintagma 8 de la película, dedicado a la cacería de la morsa, es una muestra de las posibilidades que el montaje con énfasis dramático brinda a la narración documental. Compuesto por 34 planos que muestran a los inuit acechando a una manada de morsas y después en la faena de sacar a la enorme bestia del mar, esta larga secuencia cumple con el cometido de expresar la agreste vida de los cazadores, que cada día luchan contra y por su alimento.

En la escena 22, cierre del filme, un intertítulo narra: “El agudo silbido del viento, el áspero siseo de la nieve y el maullido del perro, que es como un lamento, ilustran el melancólico espíritu del Norte”. Al texto siguen planos intercalados de perros a la intemperie en medio de una ventisca y de Nanook durmiendo en el interior del iglú. El montaje en combinación con el intertítulo pone énfasis en la ardua vida de los inuit. Aludimos aquí a un recurso que regularmente se considera propio del cine de ficción: la dramatización construida a través del montaje.

El hombre de la cámara

Puesta en escena y personificación

En el sintagma 2 del filme veremos a una mujer que despierta, se asea y se viste, mientras *El hombre de la cámara*, protagonista de la película, se desplaza por las

calles de la ciudad y filma acontecimientos diversos: el paso de un tren, el trabajo de los obreros, el despertar de la ciudad, una ciudad que es también un personaje construido con imágenes de diferentes locaciones.

La mujer se interpreta a sí misma y lleva a cabo acciones aparentemente cotidianas. El principio de incertidumbre nos impide corroborar si la mujer actuaría exactamente igual de no estar presente la cámara, pero el sentido común nos hace suponer que no. En el plano 86 la mujer se incorpora de la cama y jala su camisón en un ademán que reconocemos como el de cualquier persona que se cubre cuando es observada; posteriormente, en el cuadro 94 se abotona el *brassiere* de espalda a la cámara.

Observamos la construcción de un personaje y una puesta en escena de acciones cotidianas planificadas para desarrollarse frente a una cámara. La personificación es resultado de la interacción entre la mujer, el investigador y el público tácito cuya presencia es intuida por ambos.

A partir del cuadro 61 de esta misma secuencia, aparecerá el primer objeto en movimiento de la película, que hasta ese momento ha mostrado planos congelados de diversos escenarios y situaciones: se presenta a *El hombre de la cámara*, que desplazándose en un automóvil recorre todos estos parajes, filmando y dando origen con esta acción al movimiento de todo su entorno.

El hombre de la cámara, paradójicamente, no es el hombre de la cámara real: la cámara no puede filmarse a sí misma, de modo que quien realmente filma las acciones no aparece a cuadro.¹² Este personaje omnipotente representa el enlace armonioso entre el hombre y la máquina, el ojo mecánico que desata el movimiento de todo lo que “ve”.

Como lo señala Magritte en su obra *El engaño de las imágenes* (“*Ceci n’est pas une pipe*”, 1828-1829), éste no es el hombre de la cámara, sino su representación. Y a este *representamen*,¹³ la misma tradición teatral contra la que se expresa Vertov en el prefacio le llama personaje. A pesar de que el autor afirma lo contrario, esta película contempla la participación de al menos tres personajes (la mujer, la ciudad, el hombre de la cámara), uno de ellos decisivo para el curso del filme.

En el plano 143 del sintagma 3 vemos a una mujer concentrada en la revisión de *rushes* (fragmentos de película que después serán montados). Debido a la sucesión de imágenes congeladas y en movimiento que le anteceden, es factible suponer que edita la propia película que observamos (un momento metaficcional, la pelí-

¹² Graham Roberts sugiere que hay una segunda cámara en la película además de la que lleva el hombre de la cámara, quizá se trata de Peter Zotov, si bien no aparece en los créditos.

¹³ Refiero aquí al concepto de Peirce, que junto con el objeto y el interpretante conforma la semiosis.

cula se vuelca sobre sí misma). La mujer se construye como un personaje que representa el proceso de monitoreo; gracias a elementos extrafilmicos sabemos que se trata de la esposa de Vertov.¹⁴

Pero Vertov seguirá sorprendiéndonos. En el plano 214 del sintagma 18 observamos a un grupo de personas que observan la pantalla en una sala de cine. El espectador tácito adquiere rostro. La participación de los observadores finales se integra al cuerpo de la película y por consiguiente, el público es extraído del mundo más allá de la pantalla, integrándose a ésta en un artero golpe metaficcional: el observador será también observado, incluyéndose en la película como un personaje.

In the Man with the Movie Camera's climatic sequence, it is the editing between the audience watching the film and the images on the screen that link us, as viewers, with the viewers within the film. Politically (including the politics of Vertov's dispute with the Soviet cinema industry), the point of the montage is to tell us that this is our cinema too (Feldman, 1998: 49s)

Efectos especiales

La secuencia 18 presenta una animación elaborada mediante la técnica conocida como “cuadro por cuadro”. Ésta consiste en fotografiar disparo a disparo posiciones sucesivas de un objeto inanimado para hacer posible la sensación de movimiento cuando los fotogramas se proyectan de corrido, gracias a la persistencia retiniana (Sadoul: 5).

La técnica da como resultado la implementación de recursos ajenos al mundo recreado en la cinta, en este caso para mostrarnos una “cámara viva” que emerge de su estuche y se desplaza.

La técnica cuadro por cuadro no es exclusiva, pues, del cine de ficción. Lo mismo ocurre con otros efectos que se harán presentes a lo largo de la película: el congelamiento de planos (escena 18, planos 26 y 34); la aceleración en la velocidad estándar del movimiento, (escena 18, planos 104 y 117); la superposición de cuadros; incluso la inversión de los mismos (escena 18, plano 101).

En los planos 10 y 12 del sintagma 3 la imagen de un ojo humano se funde con el lente de la cámara. Este ojo-lente es el emblema del filme y del movimiento que le dio origen (*kino-pravda*). El efecto hace posible que Vertov lleve a su sentido

¹⁴ Al respecto, Seth Felman comenta: “*The film clips that Svilova pulls off the shelf could have been taken anywhere (and indeed some of them do appear in Vertov's earlier work)*” (1998: 49).

más literal la idea de un ojo armoniosamente traslapado con la máquina que registra la realidad.

En los planos del 129 al 141 del sintagma 3, observamos una sucesión de imágenes congeladas, que después ubicamos sobre una mesa de luz como *rushes*. A través del congelamiento de imágenes Vertov provoca un efecto de distancia con respecto a la fascinación de la imagen móvil que contribuye a neutralizar el efecto de mimesis al cual tiende el texto icónico. Volviendo a Magritte, pareciera que Vertov señala “esto es una película, una representación”.

Los efectos especiales en este filme se convierten en una suerte de muestrario de todas las posibilidades que el lenguaje cinematográfico ofrece para la construcción de un texto orientado hacia la lectura documental (Soberón: 117). En cierto modo, esta colección de juegos icónicos nos recuerda que observamos una construcción y no una ventana a la realidad “tal cual es”.

Montaje con énfasis dramático

En los planos 112 al 155 del sintagma 2, la mujer que recién ha despertado se asea con ayuda de un aguamanil. A la par, las calles de la ciudad son limpiadas con agua. La alternancia de planos permite la analogía. En los planos 124 al 136 de la misma secuencia Vertov alterna el pestañeo de los ojos de la mujer con el aleteo de unas persianas. Aunque quizás la ubicamos en el ámbito de la ficción tradicional, la retórica se pone al servicio del documental.

La secuencia 5, planos 1 al 50 presenta diversos momentos de la vida: el nacimiento y la muerte, el matrimonio y el divorcio, el dolor y la alegría, hechos que ocurren con el mismo ímpetu con que las máquinas trabajan: “*Throughout The Man whith a Movie Camera, we are reminded that the images we are seeing are not only taken from real life but they are identified as images, the building blocks of montage*” (Feldman, 1998: 49).

No se trata de una sucesión azarosa de eventos, sino de un orquestado devenir entre situaciones, rostros y movimientos. Subyace un ritmo, una estructura que da sentido al ciclo narrativo. Vertov selecciona imágenes y las organiza de manera inteligible, dando lugar a una representación del mundo real que apela a las emociones del espectador.

El montaje constituye un recurso indispensable que permite las analogías, la contigüidad simbólica entre el ser humano y la máquina. Para quienes consideran que el documental se rige por un principio de neutralidad expresado a través de secuencias largas en las que los hechos simplemente “ocurren”, Vertov evidencia el uso experto de la edición en secuencias vertiginosas y de gran complejidad.

El énfasis dado por el montaje entraña el reconocimiento de un público cuyas emociones deben ser espoleadas, un espectador sensible a la persuasión que interactúa con los acentos y argumentos del cine.

Crónica de un verano

Puesta en escena y personificación

En el sintagma 5, planos 1 al 11 del filme, de manera similar a la escena doméstica en el iglú de *Nanook* y al despertar de la mujer en *El hombre de la cámara*, veremos a Angelo (uno de los actantes) levantándose para ir a trabajar. Su madre le sirve el desayuno, él se prepara, sale de casa y se dirige a la fábrica en la que trabaja.

Pensando en esta práctica que recrea los espacios privados en situaciones extracotidianas —con nuevo auge gracias a los *reality shows*—, imaginemos el despertar de un día normal en presencia de dos investigadores que armados con una cámara de cine, nos acechan en medio de la oscuridad. A pesar de la sangre fría con que el informante asume la presencia de este observador ajeno a su mundo, el principio de incertidumbre termina por ganarnos la partida: no hay manera de comprobar que este personaje que se quita las lagañas lo hará exactamente igual de no encontrarse presente el antropólogo.

Ese margen de posibilidades permite que Morin y Rouch penetren en el espacio privado de Angelo sin subvertir las fronteras de la ética. Los realizadores afirman que las personas son más verdaderas cuando una cámara les toma por asalto. Herencia de la técnica vertoviana que provoca la reacción de un obrero dormido en la calle cuando reconoce la presencia del observador, veremos en juego esta técnica a lo largo de toda la película.

A diferencia de otros sintagmas (escena 15, planos 19-22), en esta escena, Angelo no parece tomado por sorpresa. Al contrario, su actitud parece ser el resultado de una escena planificada. Asistimos a una puesta en escena que narra un fragmento de la vida del actante, recurso que no resta valor antropológico al filme; por el contrario, hace evidente el alcance de la empatía y la negociación de los participantes, quienes tienen en mente a un tercero anónimo: el espectador.

En franca rebeldía contra el teatro y el *mainstream* cinematográfico, *Crónica* no recurre a los efectos especiales, ni tiene su apoyo más importante en la edición con énfasis dramático.¹⁵ Por el contrario, encuentra su soporte narrativo en la ca-

¹⁵ En este sentido llama la atención que este filme contravenga el uso de estas técnicas en *El hombre de la cámara*, reconocida por Rouch como una de sus fuentes de inspiración.

racterización de personajes que hace posible la vinculación emocional con el espectador —más en el estilo de Flaherty— y en el desencadenamiento de situaciones extracotidianas (entrevistas en profundidad, corrillos sobre temas recalitrantes) que propician reacciones inesperadas entre los protagonistas.

In his useful monograph Anthropology-Reality-Cinema, Mick Eaton argues that Rouch's aim in filming is not to make people comfortable so they will reveal themselves honestly and directly to and through his camera. "In the disjunction caused by the very presence of the camera," Eaton observes "people will act, will lie, be uncomfortable, and it is the manifestation of this side of themselves which is regarded as a more profound revelation than anything a 'candid camera' or 'living cinema' could reveal. (Rothman, 1997:86)

En el plano 19 del sintagma 15, Rouch pregunta a Landry (un estudiante africano) si ha observado el tatuaje que Marceline, otra de las participantes, tiene en su brazo. Landry, reaccionando de una manera que en nuestros días puede parecer ingenua o sarcástica, se pregunta si acaso será su número telefónico y pasa al estupor cuando Marceline explica que por ser judía le han tatuado ese número en un campo de concentración. Al respecto, Rouch comenta:

Aquello fue una provocación. Cuando vi el filme por primera vez me di cuenta que yo tenía una sonrisa muy cruel, que me incomoda aún hoy. Mire, estábamos almorzando ya fuera del Museo de Arte y empezamos a hablar de antisemitismo. Cuando hice la pregunta, el aislamiento y los supuestos culturales emergieron dramáticamente. Antes de ese momento la gente estaba jovial y riendo. De pronto los europeos empezaron a llorar y los africanos quedaron totalmente perplejos, pensaban que el tatuaje era un tipo de adorno. Todos quedamos profundamente afectados. El camarógrafo, que era uno de los mejores documentalistas estaba tan afectado que al final de la secuencia está fuera de foco. Paré la filmación para dar a todos la oportunidad de recobrase. Ahora bien, si éste es un momento "verdadero" o un momento "armado", ¿tiene alguna importancia?" (Colombres: 85 y s.)

La pregunta sobre la verdad o artificialidad del momento es irrelevante, pues la escena resulta de un acto premeditado para hacer que las emociones de los actantes afloren. El hecho es que este recurso deriva en la construcción de personajes (Landry, Marceline, el propio Rouch) con los que el espectador se interrelaciona.

Marilou, co-protagonista de la película, afirma en el plano 17 del sintagma 27: "para tener escenas verdaderas, finalmente se necesita que el personaje esté solo, que además hable de algo que verdaderamente le duela". Esta intervención confirma el

reconocimiento de los actores en juego sobre el carácter del texto que realizan, así como la participación solidaria de los entrevistados en aras de un proyecto común.

In an interview some years after the making of Chronicle of a Summer, Rouch reaffirmed his conviction that film has the power "to reveal, with doubts, a fictional part of all of us, which for me is the most real part of an individual." The camera is capable of provoking people to reveal aspects of themselves that are fictional, to reveal themselves as the creatures of imagination, fantasy, and myth. (Rothman, 1997: 70)

Aunque no fue incluida en el análisis, la escena de Marceline en Plaza de la Concordia resulta memorable. Con ayuda del sonido sincrónico portátil, la mujer camina por la plaza recordando un pasaje desgarrador de su vida durante el Holocausto. Los informantes discuten durante la secuencia 27 si en esta escena Marceline ha actuado o no. Rouch afirma que la pregunta escapa al propósito del filme, pues el énfasis está puesto en la técnica que hace posible la emergencia de los sentimientos más profundos de los protagonistas. Marceline se edifica como un personaje gracias al espacio antropológico recreado por el *cinéma-vérité*.¹⁶

Para Rouch la construcción del informante como personaje se relaciona directamente con la capacidad del documental para hacer visible la verdad, que es también una construcción alimentada del limo residual del mito y la fantasía. Por ese motivo, el investigador pondrá en práctica las técnicas que considera más adecuadas para hacer que esta verdad emerja:

Yet in the process of making Chronicle, the filmmakers also alter reality, make it other than it would have been they not made the film. The filmmakers intervene by interviewing their subjects, for example, and by thrusting them together hoping sparks will fly [...] (Rothman, 1997: 86)

¹⁶ Sobre la construcción del lugar antropológico puede verse Augé, M., (1992), *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.

2. El documental antropológico involucra recursos que tienden a neutralizar la ficción y a incrementar la confiabilidad

Contacto visual con la cámara o “pajareo” en *Nanook, el esquimal*

En el cine de ficción el contacto con la cámara suele justificarse dramáticamente. Este contacto o “pajareo” establece una relación directa entre los integrantes de la tríada (personaje a cuadro/realizador/espectador), por lo que el canon indica una sabia administración del recurso.

En una ficción convencional, los personajes ignoran nuestra presencia, a menos que se pretenda un rompimiento brechtiano de la cuarta pared. En el caso del documental, el pajareo es la expresión de un vínculo asumido entre investigador-informante-espectador, por lo que este análisis lo considera como un “marcado”, en contraste con un “no marcado” en el que los actantes se desenvuelven ignorando la presencia del observador.

El contacto con la cámara da lugar a un doble efecto de cercanía y extrañamiento en el que la mirada torna el plano en territorio.¹⁷ Cuando el informante hace contacto visual, reconoce —aunque no podamos mensurar los alcances de esta mirada— la presencia del Otro, que puede o no tener rostro.

En el caso de *Nanook* se registran diferentes planos en los que los informantes establecen contacto con un agente fuera de cuadro o pajarean. Ejemplos de ello son: secuencia 6, planos 8, 10, 12; secuencia 8, planos 9 y 30.

Sobre la línea propuesta por este trabajo, el pajareo es también una huella de negociación entre el informante y el observador inmediato, por este motivo volveremos al tema en el siguiente apartado.

Montaje y proyección (metalenguaje) en *El hombre de la cámara*

Regularmente, el proceso de montaje es ajeno al consumidor final del texto. Como lo mencioné antes, en el sintagma 3 de la película veremos a la esposa de Vertov sumergida en el proceso de revisión de los *rushes*. Observamos los fragmentos de película, la mesa de luz, los fotogramas que alternadamente se muestran como fotos fijas y como fotogramas en movimiento.

¹⁷ En relación a la sonrisa del informante frente a la cámara, Michelle H. Raheja ofrece una interesante interpretación en “Nanook’s Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and Atanarjuat (The Fast Runner)”.

La observación de este proceso, tradicionalmente ubicado “tras bambalinas”, provoca el retorno de la mirada del filme sobre sí mismo y el extrañamiento del espectador con respecto a la fascinación que produce la imagen. La película se revela como una construcción humana, que en palabras de Peirce, está allí por algo y para alguien. Una película elaborada como cualquier otra, resultado de una selección previa, del cuidado estético, de una intencionalidad que nos es ajena, pero suponemos existe.

Propongo que estos fragmentos metalingüísticos (el proceso de revisión de los *rushes* y la escena del público observando la película) contribuyen a neutralizar la naturalización que por regla general nos hace olvidar que observamos un texto cuya elaboración es premeditada.

Feedback y participación de los investigadores a cuadro en *Crónica de un verano*

En la secuencia 27 de la película, los informantes opinan sobre el contenido y la técnica de realización de las escenas filmadas hasta ese momento. Esta práctica, referida por Flaherty en el prefacio a *Nanook* e incorporada al cuerpo del filme por Rouch y Morin, condensa las premisas de los autores, la construcción del personaje, la búsqueda de la verdad antropológica, en resumen, el *cinéma-vérité*.

A lo largo de la secuencia los participantes, alentados por los realizadores, se expresan a favor o en contra de estas premisas. El recurso, que quizás disminuya las sospechas del espectador sobre la verosimilitud del contenido, también promueve la empatía con la obra en su conjunto. El *feedback* alude al rigor metodológico, a la integración real de los informantes en el proceso de la antropología compartida. En la medida en que esta técnica apoya la consciencia de las partes sobre el proceso comunicativo como un todo, contribuye también a la reflexividad. En el caso de *Crónica*, esta escena contribuye a la orientación del texto hacia el ámbito de los discursos de sobriedad.

Rouch y Morin comparten el cuadro con sus informantes, pero hacen mucho más que “aparecer”. En aras de la ética profesional y la distancia científica, el canon indica que el lugar del investigador —como el del realizador de ficción—¹⁸ está fuera del plano.

Morin, who is never behind the camera, primarily intervenes by interrogating people, sometimes very aggressively (at one point, Rouch halfjokingly refers to him as “the bully”).

¹⁸ A menos que el realizador sea también un actor como Woody Allen o que su aparición sea un guiño para el espectador, quien debe identificar su aparición en la cinta, como ocurre con Alfred Hitchcock.

When Morin is on-screen, he, too, reveals himself to the camera, is revealed by the camera (not always in a flattering light). But his impact is most strongly felt when he is behind the camera. Ordinarily, when Rouch is filming he does not intervene the way Morin does (or the way he himself does when on camera). This is not to say that then he does not intervene at all, but the act of filming himself, not some act he performs over and above filming, in his way of intervening. (Rothman, 1997: 86)

La aparición de los investigadores a cuadro en el caso de *Crónica* es resultado de una elaborada reflexión sobre el valor de la autoridad. Rouch y Morin renuncian a ésta para participar en igualdad de circunstancias con sus informantes, aunque como he señalado, este propósito no logra concretarse.

El experimento de *Crónica* supone cierta irrupción en la privacidad de los participantes. Esta intervención incluye la discusión de temas privados y el desatamiento de emociones por mediación de la cámara.

En la secuencia 15 de la cinta, donde los realizadores charlan animadamente con un grupo de estudiantes universitarios, veremos a Morin reorientando la plática en el plano 7 y a Rouch iniciando una polémica sobre el Holocausto en el plano 19. En ambos casos la negociación entre el investigador y los informantes se hace patente y supone un contrato tácito con el espectador, a partir del cual se tocarán temas de interés que susciten reacciones inesperadas entre los protagonistas.

En el caso de la secuencia 27 los autores opinan, plantean preguntas, alientan la discusión. Con base en las secuencias analizadas considero que el experimento de los autores proporciona un éxito parcial a la empresa: comparten el espacio de sus informantes, pero no renuncian a la autoridad. ¿Cómo podrían sin caer en el despropósito? Siguiendo a Elisenda Ardévol, “la finalidad última del investigador o investigadora no es llegar a comportarse, hablar y sentir como un nativo o reproducir las autodefiniciones sobre cómo creen que son los miembros de una cultura, sino formular modelos explicativos o interpretativos de los fenómenos culturales en relación con un conjunto de problemas planteados” (2006: 195).

Aunque la propuesta de Rouch y Morin sobre la autoridad encuentra sus propios límites en el mismo proyecto antropológico que le da origen, el recurso contribuye de manera importante a la confiabilidad de la película, llevándola hacia el territorio de los discursos de sobriedad. Su presencia a cuadro refuerza la noción de que todos los agentes involucrados saben lo que hacen y concuerdan en la naturaleza de la película que están realizando.

Veremos a los investigadores acicateando a los participantes y permaneciendo impasibles —incluso, sonriendo con cierta crueldad, como Rouch admitiera posteriormente— cuando se desmoronan frente a la cámara. Ello hace patente que

aunque el cuadro se comparta, los roles y la asimetría de la relación antropólogo/participante (que se explica por el origen colonialista de la antropología) persisten. En otras palabras, el antropólogo no puede renunciar a su rol como otredad ni a la autoridad que dicha función entraña sin abandonar los límites de la antropología.¹⁹

3. El documental antropológico requiere la participación solidaria de los actantes

Como ya lo mencioné, encuentro en el contacto visual con la cámara un rasgo de la negociación entre los actantes involucrados en la producción del texto visual antropológico. Entre investigador e informante existe un vínculo complejo que rebasa la observación pasiva y el intercambio de datos, mismo que tiene su fundamento en la voluntad de los actantes en juego, de allí su cercanía con la noción de contrato.

El investigador hace más que observar y el informante hace más que responder preguntas. Ambos interactúan, proyectan sus deseos y expectativas, entretienen sus discursos, su humanidad.

El pajareo es un código que tiene sentido como parte de un sistema de miradas, donde —según el canon— el informante a cuadro debe actuar con “naturalidad” frente a la cámara y fingir que no se percata de su presencia. El sistema incluye todas las combinaciones posibles entre la mirada de la cámara, la mirada de los personajes a cuadro y la mirada tácita del espectador.

El contacto inesperado del informante con la cámara equivale a un marcado lingüístico, como ocurre en el caso del pajareo de *Nanook*. Este marcado puede interpretarse como el reconocimiento explícito de la otredad que observa (investigador y espectador). Este reconocimiento conduce al doble efecto de la empatía y el extrañamiento. Investigador, informante y espectador se enlazan a través de la mirada, misma que impone límites a su compleja relación.

En el caso del documental, el pajareo tiende a resultar de un momento espontáneo en el que el participante se reconoce como observado. Ello supone una redistribución de las relaciones de poder, como ocurre cuando cualquier ciudadano descubre que una cámara oculta lo graba, subvirtiéndolo la verticalidad de ignorar que está siendo visto por alguien más.

Cuando el participante pajarea, hace explícito el hecho hasta ese momento disimulado de que alguien más lo observa. Tanto el realizador, como el espectador.

¹⁹ Clifford Geertz aborda tangencialmente esta línea reflexiva en *El antropólogo como autor*.

En las tres películas analizadas podemos señalar momentos de contacto con la cámara. Algunos ejemplos de *Nanook* ya han sido mencionados.

William Rothman refiere a la secuencia de la cacería de la morsa en *Nanook*, en la cual el protagonista establece contacto visual con la cámara mientras él y sus compañeros se alimentan con la carne de la presa:

For the first and last time in the film, Nanook seems to be viewing the camera as a threatening intruder—a fellow hunter or, perhaps, a lowly scavenger. And, also for the first and last time in the film, his gaze, too, is threatening, as if this savage predator, his taste for blood unsated, might next attack Flaherty or us.

When he looks up at the camera at this moment, Nanook is not sharing his pleasure, as he so often does when he addresses the camera with his gaze. There is a fierceness to his look, as if this “great hunter” is warning that he will tolerate the camera’s presence only as long as it keeps its distance, as long as it does not cross an invisible barrier. He is not denying his relationship to the camera, but he is declaring that this relationship has a limit, that this limit must be respected, and that this limit has now been reached. (1997: 17)

Aunque no coincido del todo con la interpretación de Rothman, la considero útil porque refuerza la noción de la mirada como evidencia de la relación contractual entre los actantes que producen el texto antropológico. En este caso, el autor interpreta la mirada como un llamado a la distancia, más que una expresión de solidaridad.

En *El hombre de la cámara* identificamos marcaciones en las que los personajes pajarean o reaccionan ante la presencia de la cámara, como la mujer que jala su camisón. En algunos casos resulta claro que el actante hace contacto visual al ser tomado por asalto, como ocurre en los planos 99, 101, 103 y 105 del sintagma 2, en los que un obrero despierta y ríe ante la presencia del camarógrafo.

En el caso de la mujer que se asea en su habitación también hay contacto visual (plano 118, sintagma 2), pero el personaje no es tomado por sorpresa. Por consiguiente, esta mirada bien puede tener el valor de un acuerdo previo, confirmado cuando observamos a la mujer pestañeando, imagen que alternará con las persianas que también “pestañean”.

Vienen a cuento los planos 10 y 12 del sintagma 3 ya referidos. En éstos se traslapan el lente de la cámara y un ojo humano que nos observa. Momento climático de la película, el ojo-lente establece contacto con el espectador, que ahora se sabe observado.

En el plano 124 de la secuencia 3, una mujer imita al hombre de la cámara moviendo la manivela de una cámara imaginaria. Con este gesto hace evidente la presencia del observador.

En *Crónica de un verano* el contacto visual es recurrente debido a la técnica de realización implementada. En los planos 6 y 7 de la primera secuencia los peatones reaccionan ante la presencia de la cámara y hacen contacto visual con el lente. En el plano 9 de la secuencia 27 una informante es interpelada y responde mirando de frente a la cámara; en el plano 15 del mismo sintagma, Angelo pajarea y así sucesivamente. El contacto visual expresa la relación contractual de investigadores e informantes a lo largo del proceso y el reconocimiento de presencias ajenas al mundo recreado que modifican en mayor o menor grado la manera en que los hechos ocurren frente a la cámara.

A la par que identificamos recursos comunes entre el documental y la ficción, reconocemos la importancia del consentimiento de los actantes para el curso de la investigación antropológica. El participante reacciona ante quien observa y negocia esta intervención en su mundo de vida. Esta relación contractual repercutirá en la orientación del texto hacia el ámbito de los discursos de sobriedad.

4. El documental frente a la polisemia y la búsqueda de la verdad antropológica

Probably none of these films makes a scientific statement in purely filmic terms, but must raise anthropological questions that further examination of their contents can help to answer. They draw upon anthropological thought, but also upon the quite different means by which filmmaking can articulate the experience of the viewer.

David MacDougall

Pacto realista *versus* polisemia¹

Las películas analizadas incluyen momentos que de manera explícita invitan al espectador a leer el mensaje como un discurso de sobriedad. Estas pistas se ubican de manera más explícita en el prefacio y epílogo de las películas y cumplen con una función de anclaje reiterada en el cuerpo del texto.² Ciertamente es que a lo largo de las películas observaremos toda clase de recursos que de una u otra manera contribuyen a la confiabilidad de la película como un documental, sin embargo es en estos apartados donde el propósito se expresa de manera evidente, de ahí que valga la pena comentarlos.

Dos motivos explican por qué la invitación a establecer un pacto de lectura sobria se condensa en el prefacio del filme. Para comenzar, la sabiduría popular indica que bajo advertencia no hay engaño. Los tres documentales previenen al espectador sobre su contenido y sobre el tipo de lectura que se espera de él, algo así como “esta película es un documental, el contenido que le mostraremos es confiable”.

¹ Para Ducrot y Todorov se hablará de polisemia “cuando leyes relativamente generales hacen pasar de una significación a otra y permiten prever la variación” (275). La etimología de la palabra (*poli*: muchos / *semios*: sentidos) indica como polisémica la condición que permite que un signo dé origen a variedad de sentidos. Por consiguiente, cuando el realizador de una película tiene en mente una interpretación ideal del texto, la polisemia representa un problema a vencer.

² Hago referencia a las funciones del texto escrito, anclaje y relevo, referidas por Roland Barthes en su retórica de la imagen.

Por otra parte, *Nanook* y *El hombre de la cámara* se realizaron en una época en que el sonido sincrónico aún no estaba disponible, por lo tanto los realizadores debían apoyarse en intertítulos para guiar la interpretación de la imagen o enfatizar dramáticamente la narración, de ahí que el anclaje resulte tan explícito.

A pesar de que Vertov se propuso una película sin intertítulos en contra de la tradición teatral y el cine del *mainstream*, su breve prefacio cumple con la misma función de anclaje, sugiriendo al espectador que lea la película como un documental.

En el caso de Rouch las condiciones tecnológicas eran distintas. El advenimiento del sonido sincrónico y la invención de la cámara ambulante le permitieron acudir al diálogo abierto, que aunque se presenta como una conversación entre los realizadores, es una puesta en escena para el espectador; de otro modo no se explica que una plática privada en la cual los realizadores exponen sus dudas e inquietudes se incluya como parte de la película.

Una lectura funcional del anclaje nos permite comprender que en los tres casos los realizadores reconocen una imperiosa necesidad de amarrar la mirada y el imaginario del espectador, quien de otro modo podría dispersarse frente a la polisemia de la imagen. ¿Cuál sería el principal riesgo? Interpretar el documental como una ficción tradicional, cosa que sería altamente posible tomando en cuenta que el lenguaje audiovisual es el mismo y muchos de los recursos antes comentados, también.

Estas películas orientan la mirada del tercero en juego. La interpretación deseable de este sujeto es necesaria para sellar el pacto que hará de la película un discurso sobrio. Si el anclaje se legitima como recurso orientador de la mirada es porque el texto visual por sí mismo no proporciona suficientes elementos para su interpretación como documental, de lo contrario nada impediría que los lectores interpretaran la película como una ficción común y corriente (acto rebelde que de cualquier modo podemos llevar a cabo por el simple gozo de hacer rabiarse a los autores).

Los realizadores esperan que el espectador disminuya su escepticismo frente a los hechos que observa y los considere modales,³ esto es, altamente confiables. Los fragmentos textuales que funcionan como anclajes resultan sumamente claros en cuanto al reconocimiento de un lector final a quien se debe convencer de que lo que está viendo es un documental. De otra forma, la promesa epistémica no podrá concretarse.

En síntesis, el documental se realiza conforme a ciertos parámetros propios pero no exclusivos de esta modalidad, mismos que se hacen explícitos para sustentar el pacto con el espectador y esto se refuerza con anclajes que neutralizan —o

³ Hago referencia al concepto de modalidad desarrollado por Hodge y Kress en *Social Semiotics*.

pretenden neutralizar, no sabemos si con éxito— la polisemia e incrementar la modalidad. Este mecanismo se mira claramente en los prefacios y epílogos. Observemos la evidencia:

Prefacio 1. *Nanook, el esquimal*

Prefacio por Robert Flaherty. Esta película surgió de una larga serie de exploraciones en el norte, las cuales llevé a cabo de nombre de Sir William Mackenzie de 1910 a 1916. Gran parte de la exploración fue hecha en viajes que duraron meses, al tiempo que contaba con la compañía de 2 o 3 esquimales únicamente [...]

El rol del investigador-realizador abstracto adquiere límites y autoría

Esta experiencia me permitió *penetrar en sus vidas*, así como experimentar una *profunda estimación* por ellos. En 1913, fui al norte con un gran equipo (...)

Esta práctica, institucionalizada por Malinowski en la segunda década del siglo xx, es intuita por Flaherty, quien prepondera la convivencia estrecha con los informantes, a costa incluso del rigor de su propuesta. En su defensa cabe señalar que no se concebía como antropólogo.

Pasamos el invierno en la isla Baffin y cuando no estaba seriamente comprometido con el trabajo de exploración, compilé un filme sobre los esquimales que vivían con nosotros. No tenía experiencia en filmación, y en consecuencia los resultados fueron indiferentes. Pero estaba emprendiendo otra expedición. Conseguí más negativos con la idea de edificar este primer filme. Nuevamente, en el periodo entre exploraciones, proseguí con el trabajo de filmación. Después de múltiples apuros, que incluyeron la pérdida de una lancha y el naufragio de nuestro bote, logramos una película [...]

Flaherty distingue entre el trabajo propiamente monográfico y la reflexión antropológica, donde el primero se torna en una colección a datos a la cual no puede reducirse el ejercicio de investigación.

Después de aquel año invernal en las islas Belcher, el capitán, un mestizo de la fábrica Moose y yo, volvimos a la *civilización* con la película. Acababa de editar la película en Toronto cuando el negativo se quemó [...]

El binomio investigador/informante se escinde a través de la asociación entre civilización y su contraparte, el mundo primitivo. El texto connota la oposición civilizado *versus* primitivo y lo reitera a lo largo de la película.

La impresión editada, sin embargo, se salvó y fue exhibida varias veces, lo suficiente para que me diera cuenta de que no era buena [...]

Flaherty hace manifiesta la necesidad de atender a la tensión dramática de la narrativa tradicional para fomentar la fabulación del documental.

El realizador practica la antropología por acierto y error. La experiencia de la recepción le permite recopilar datos con público abierto. De este modo el autor reitera la importancia de conformar un texto que considere la presencia del espectador que más adelante habrá de sellar el pacto de lectura.

Pero *observé que si tomaba a un personaje que simbolizara a los esquimales*, los resultados serían buenos en poco tiempo.

Como resultado de sus observaciones durante la proyección del primer corte de la cinta Flaherty hace muy clara la aplicación de un recurso atribuido a la ficción: la construcción de personajes, que si bien conservan lazos con los informantes reales (que para el caso se tornan también en una abstracción), no dejan de ser una nueva entidad que ha tenido su origen en la interacción con el investigador y más adelante, en el contacto con el público.

Esta “confesión” resultará decisiva para el quehacer de la antropología visual, que desde sus inicios asume con naturalidad el uso de recursos asociados con la ficción tradicional; cabe acotar que esta naturalidad se refiere más que nada a la práctica, pues a nivel discursivo los tres autores renuncian abiertamente a la producción textual canónica.

Fui al norte de nuevo, esta vez solo; para hacer la película llevé conmigo cámaras y aparatos para *revelar y proyectar los resultados tan pronto como se realizaran, de modo que mis informantes pudieran apreciar y entender lo que yo estaba haciendo*. Tan pronto como les mostré los primeros resultados, Nanook y los suyos estaban completamente encantados [...]

Precursor de la antropología compartida, Flaherty explica la técnica del *feedback*, herramienta que contribuye a legitimar la participación del informante como coau-

tor del producto final de investigación. Flaherty enfatiza también en la importancia de ganar la voluntad del informante para el buen curso de la realización.

Más tarde, en 1920, pensé que tenía escenas suficientes para hacer la película y me preparé para ir a casa. El pobre y viejo Nanook rondaba mi cabina, hablándome de las películas que podríamos hacer si me quedaba otro año. *Nunca entendió por qué debía irme para enfrentar todas las preocupaciones por realizar la película sobre él.*

De acuerdo con el texto de Flaherty, entre investigador e informante existe una distancia geográfica y simbólica que aunque subvertida durante la filmación, termina por ser insalvable. Civilizado *versus* primitivo, cultura *versus* naturaleza, oposiciones binarias que Grierson apreció en la obra flahertiana y constituyeron la base de la definición de documental.

Poco menos de dos años más tarde, me enteré de que Nanook se había arriesgado hacia el interior de la región en busca de venados y había muerto de hambre [...] Pero *nuestra película*, convertida en Nanook del Norte, ha visitado casi todos los rincones del mundo; más hombres que rocas alrededor de la costa en el hogar de Nanook han conocido a *este esquimal amable, valiente y sencillo* [...]

Con esta conclusión, Flaherty reitera el carácter coautorial del producto de investigación, la problemática en torno a la práctica antropológica como dispositivo de intervención de los países desarrollados sobre sus colonias, protectorados o territorios ocupados; la paradoja del exotismo y la preeminencia del mundo real sobre el mundo recreado (la realidad nos supera, una vez más).

Prefacio 2. *El hombre de la cámara*

Para la atención de los espectadores: este filme representa un experimento en la comunicación cinematográfica de los eventos visibles *sin la mediación de intertítulos* (una película sin intertítulos), *sin escenario* (una película sin escenario), *sin la intervención de elementos teatrales* (set, actores, etcétera.). Este trabajo experimental intenta crear una *verdad absoluta e internacional* sobre el lenguaje del cine, basada en su separación total del lenguaje del teatro y la literatura.

En estas brevísimas líneas, Vertov proporciona al espectador una guía de lectura documental: ausencia de actores, escenario, elementos teatrales. Del mismo

modo, pone de manifiesto la tesis central del *Kino-Pravda*: dar paso a una verdad cinematográfica absoluta que encuentra su identidad en el cisma entre el documental y el canon teatral.

El análisis del contenido de la cinta resulta por demás revelador en lo referente a la incongruencia creencia-acción. El Vertov que tan aguerridamente se manifiesta en contra del teatro y el efectismo, acude a esas mismas técnicas en su película. El prefacio cumple con una función de anclaje que permite al lector reconocer la orientación del texto, pese a que el cuerpo de la obra contravenga estos propósitos. Una vez más, observamos con nitidez un recurso puesto en juego por el realizador para contrarrestar la polisemia de la imagen.

En *El hombre de la cámara* observaremos todo un catálogo de técnicas asociadas con el cine de ficción (efectos especiales, alteración de la velocidad de proyección, superposición de planos, montaje con énfasis dramático) y el teatro (personificación, puesta en escena). Antes que instalarnos en la contradicción entre la cinta y su prefacio, convendría rescatar el precedente creativo sentado por Vertov para la realización del documental.

Prefacio 3. *Crónica de un verano*

Esta película se filmó con *personas comunes* que nos compartieron su vida. Es un *experimento de cine real*.

Rouch reitera la distinción entre ficción (cine no real) y documental (cine real), así como de sus habitantes: personajes *versus* personas. Como primer indicio del anclaje, ubica a los protagonistas de la cinta en el mundo del documental.

En esta breve intervención en *off*, los autores indican el carácter de la película: “un experimento de cine real”, que por consiguiente espera ser descifrado como discurso de sobriedad.

Hecha la aclaración, observaremos la misma función de los prefacios de *Nanook* y *El hombre de la cámara*, en este caso ubicada en el epílogo, mientras Morin y Rouch comparten sus impresiones sobre el experimento caminando por el Museo del Hombre.

En esta película, *a diferencia del cine normal, filmamos la vida misma, la vida real, lo cotidiano*.

Este comentario de Rouch expresa una escisión compartida por las tres obras: encuentran su principio de identidad en la exclusión con respecto a las corrientes canónicas, que en este caso se sintetizan en la denominación “cine normal”. Éste, el cine de Rouch, se define como “anormal”, fuera de la norma. Los tres ejemplos del *corpus* comparten la ruptura de la tradición como rasgo distintivo, como ya lo he señalado.

Nunca intentamos *guiar a los espectadores*, nunca les dijimos cómo eran los personajes. *Son personas normales que podrían encontrar en la vida*, con problemas parecidos.

Irónicamente, este comentario reduce las sospechas sobre la posibilidad del anclaje. Si bien se espera un papel activo que involucre al investigador, los informantes y el espectador en un mismo contrato simbólico, la negación de esta iniciativa comporta una guía de lectura para el público —en este sentido Edgar Morin demuestra sus habilidades para la mercadotecnia—. La locución opera como un recurso destinado a abatir la distancia entre el personaje (esta vez asumido como tal) y el espectador, pues ambos “comparten los mismos problemas”.

R: Tienes razón.

Lo que me llama la atención es que se emocionan con los diferentes personajes. Eso quiere decir que comparten este gran universo.

M: ¿Ese es el fin?

R: ¿Te emociona?

M: He visto tanto la película que ya no me emociona, pero me emocionó mucho. Ahora lo estoy viendo de otra forma. Al principio creí que todos se emocionarían, pensé que los personajes fuertes no serían criticados.

A pesar de que la acotación inicial indica el origen de los protagonistas como personas de carne y hueso, para este momento ya se asumen como personajes.

Al referirse a su propia experiencia, Rouch y Morin renuncian a su papel como observadores neutros. Al contrario de la presencia “pasiva” que ambos describen en el desarrollo de la película, en el epílogo de la cinta (lejos de la vista de los informantes, en íntima comunicación con el público anónimo) expresan sus sentimientos, dudas, inconsistencias y desacuerdos.

Que los espectadores amarían los mismos personajes que yo. Quisimos hacer una novela, resultó una película de indiferencia. De indiferencia no, más bien de reacciones contrarias.

M: Es la dificultad de comunicar algo.

R: Lo intentamos

Reconocido el vínculo tripartito que compone la autoría del producto final, los investigadores hacen explícito su sentir. La frase final es alentadora y coincide con el ánimo de este trabajo. Antes que abrigarnos en una disciplina de palabras, podemos intentar otros caminos.

Verdad antropológica

Las tres películas analizadas entrañan la búsqueda de una verdad que puede ser alcanzada mediante técnicas distintas, de ahí el potencial epistémico que reitera su carácter documental. Nos enfrentamos a tres modalidades —que no constituyen una muestra exhaustiva— relacionadas con inquietudes diferentes en relación al comportamiento colectivo.

Desde mi punto de vista, las tres coinciden en la necesidad de dar a conocer algo (un saber, una verdad, una idea), si bien cada una utiliza caminos diferentes para lograrlo. Estos distintos caminos dependen de otro entendido: de acuerdo con el lugar en el que se deposite la verdad, se elegirá el camino para llegar a ésta. Veamos.

Nanook, el esquimal: la verdad está “ahí”. La cámara “mira”

Para Flaherty, pionero del documental explorador y de la antropología compartida, los informantes son depositarios de la verdad antropológica. Por consiguiente, todos los recursos que hacen posible el acercamiento entre informante e investigador permitirán al segundo acceder a este conjunto de premisas verdaderas.

El *feedback*, la planeación conjunta de las acciones, la permanencia prolongada en el campo, el estrechamiento de lazos con los informantes, son recursos que permitieron a Flaherty el acceso a la verdad antropológica, que debe construirse en función del público.

La técnica privilegia el vínculo emocional con el informante y la coparticipación durante el desarrollo del filme. Sin embargo, aunque el participante sea depositario de la verdad, este rasgo no garantiza que se le mire como persona. Mirar al informante con exotismo, asumirlo como un ente armoniosamente integrado a su medio, es una manera —quizás menos violenta— de poner en duda su humanidad.

La verdad antropológica en este caso es resultado de la construcción de personajes con quienes es deseable establecer un pacto sustentado en la empatía. La recreación de escenas cotidianas (de una cotidianeidad evocada) delimita una esfera íntima que el lector podrá compartir como si observase una consecución “natural”, no intervenida, de los eventos.

La estrategia desarrollada por Flaherty reconoce la importancia de todos los actores involucrados, cuya solidaridad es necesaria. La confiabilidad de la narración encuentra un apoyo importante en los intertítulos.

El hombre de la cámara: la verdad es construida por el “ojo-lente”. La cámara “revela”

Como el propio Vertov expresara en sus manifiestos, el ojo-lente es la entidad facultada para observar los hechos y dar lugar a una verdad universal.

La verdad es ajena al ojo humano, por ello se vuelve indispensable la mediación del ojo de la cámara. Éste observa la realidad y genera a través del montaje una verdad con el fin de darla a conocer al público, que de otra manera no será consciente de ella.

A diferencia de Flaherty, que hace de la verdad un fenómeno cuyos depositarios son los propios entrevistados, Vertov la concibe como el resultado de una observación mediada por el ojo de la cámara y tamizada por la edición, de manera que el realizador tiene un acceso privilegiado a ésta.

La técnica no enfatiza en la interacción empática con el informante. En contraste con la tendencia a la construcción de personajes con los que el espectador puede relacionarse y la evocación de espacios íntimos, Vertov opta por dibujar una masa anónima —casi siempre en espacios abiertos— que contrasta con la omnipresencia de su personaje principal: el hombre de la cámara.

Tenemos pues, un hombre de la cámara que no es el camarógrafo real de la película. Una ciudad recreada con imágenes de muchas ciudades. Un público que observa una película, no necesariamente ésta. Una mujer que despierta, se asea y viste como si la cámara no estuviera allí. Personajes anónimos cuyas imágenes se combinan en una apología del futurismo y la maquinización de la Unión Soviética. La verdad será resultado de esta ecuación, según el planteamiento de Vertov.

Frente a un algoritmo que abre los horizontes de lectura, Vertov sintetiza su búsqueda en un prefacio corto y contundente que al tomar distancia del teatro, busca la solidaridad del espectador. Aunque el camino de Vertov es distinto, termina por coincidir con Flaherty en tanto reconoce la importancia del lector final

como agente necesario para sellar el contrato simbólico que hará de la película un discurso de sobriedad.

Crónica de un verano: la verdad está en los actantes. La cámara provoca

Como ya hemos mencionado, Rouch y Morin suponen que las personas son más verdaderas cuando sus emociones se atizan hasta la catarsis. La construcción del informante como personaje constituye un recurso fundamental para que esta verdad aflore.

La técnica privilegia el encuentro a cuadro con los participantes, la discusión de temas álgidos, el involucramiento emocional del personaje, la recreación de espacios privados (primordialmente el hogar), la provocación mediante los encuentros extraordinarios.

Los investigadores renuncian al anonimato para compartir el plano cinematográfico con los informantes pero observan con distancia terapéutica, sólo intervienen para redireccionar la discusión o hacer preguntas detonantes. Con esta técnica los límites entre la persona y el personaje se distorsionan y funden, invitando al espectador a participar en la misma catarsis.

Esta forma de realización toma distancia de Vertov, que acecha entre los matorrales al entorno en el cual la cámara no sólo se hace presente, sino que debe ser reconocida como recurso fundamental para construir la verdad antropológica. También toma distancia de Flaherty al llevar el recurso del *feedback* un poco más lejos. La opinión y la colaboración de los participantes es importante, pero igual sus emociones serán provocadas sistemáticamente.

Rouch, como Flaherty, reconoce la importancia de los escenarios privados, símbolo de la intimidad del informante. Por otra parte, tal como ocurre con el *iglu* de Nanook, estos espacios de la intimidad se abren para que el espectador los comparta.

Rouch y Morin sintetizan las intuiciones de sus precursores y parecen tomar distancia de ellos con su solución para el problema de la polisemia. Implementan un recurso más sofisticado en el epílogo de la cinta, que a la sazón de una plática privada en el Museo del Hombre busca la condescendencia del espectador para lograr una interpretación congruente con los objetivos del proyecto.

Comentarios finales

Estas películas entrañan supuestos en torno a la cultura que abordan, la otredad, la significatividad de sus prácticas y la importancia de la cámara como mediadora de una relación tripartita que incluye al lector final. Difieren en la técnica para alcanzar sus metas, pero coinciden en la búsqueda de la verdad, en el establecimiento de relaciones contractuales con los informantes y en la necesidad de solucionar la polisemia para lograr un pacto realista.

Los cuatro autores toman en sus manos esta empresa, dirigiéndose al espectador para alcanzar su consentimiento. Reconocen que el registro de los hechos no es inocente ni análogo a la realidad, por lo tanto el consentimiento informado abre sus fronteras desde la pantalla para buscar otro de sus nichos en la butaca del espectador. “Espectador, te pongo sobre aviso para que puedas descifrar este discurso como un documental.”

En 1995, Paul Hockings afirmó que no hemos logrado aprovechar la riqueza de la antropología visual para el desarrollo de la teoría y la práctica antropológica. Me gustaría afirmar que Hockings está en un error y que la fantasía de Jay Ruby finalmente se ha cumplido, pero sigo encontrándome con antropólogos que creen que los documentales deben tener una manufactura desprolija y ser soporíferos para parecer serios, tanto como realizadores que no cuentan con un marco ético apropiado para inspirar el trabajo solidario de los participantes. Esto significa que el camino es largo aún.

Recapitemos. Las preguntas que desataron esta investigación quedaron rebasadas. En el capítulo 1 observamos que la oposición entre ficción y no ficción es inoperante si deseamos alcanzar un conocimiento profundo de las implicaciones que el documental tiene como vehículo de conocimiento. Efectivamente, el documental involucra estrategias y regímenes de representación del cine de ficción tradicional, pero también implica atributos que justifican la distinción.

¿Qué rasgos definen al documental? Bill Nichols está equivocado: es más fácil definir el amor. ¿Qué distingue a los documentales antropológicos de otros documentales? Las premisas que conducen su desarrollo, circunscritas a un marco ético y metodológico heredados de la antropología. El documental antropológico entraña supuestos concretos —aunque no siempre explícitos— sobre la realidad, el sujeto, la cultura, las relaciones que los participantes establecen entre sí al momento del rodaje y tienen en cuenta al espectador anónimo.

Si estos documentales clásicos contienen rasgos que confirman la permeabilidad de fronteras entre la ficción y la no ficción, ¿es por consiguiente el ejercicio antropológico apoyado en estos recursos una ficción? Como se planteó en el capí-

tulo 1, este temor se funda en una dicotomía que no se sostiene. El discurso antropológico audiovisual se apoya en recursos atribuidos a la ficción, pero no por ello se reduce a ésta. El concepto “documental” no es sólo una denominación pretenciosa que implica emplazar una cámara y dejar que las cosas pasen frente a ella, sino la denominación de un recurso expresivo con un alto nivel de exigencia.

Los casos analizados señalan la ficción como un problema de discurso antes que un obstáculo para el ejercicio antropológico. Aunque los autores de estos casos toman distancia frente a la hegemonía del teatro y el cine de ficción, no tienen el menor empacho en acudir a sus artilugios para desarrollar sus argumentos y proponernos una idea con vocación de verdad acerca del mundo. La dicotomía heredada de Grierson que tanto nos ha quemado las pestañas se resuelve de una forma u otra en la realización, sin mayor conflicto.

La imagen no está desprovista de ideología, no es inocente y mejor aún, no tiene por qué serlo. De ahí que la reflexividad y la negociación consciente con los actantes resulten pertinentes, quizás necesarias en un ejercicio antropológico visual responsable.

El marco ético considera un amplio margen creativo en el cual es factible echar mano del montaje, la puesta en escena, la construcción de personajes y los efectos especiales para edificar el discurso audiovisual de la antropología. De manera que las posibilidades que tenemos sobre la mesa como analistas o realizadores, son muy vastas, suficientes como para materializar una fantasía.

Bibliografía

- Álvarez de Luna, A., et al.
1986 *Diccionario de antropología cultural*, Rioduero, Madrid.
- Augé, M.
1995 *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Gedisa, Barcelona.
1992 *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona.
- Ardévol, E.
2006 *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*, Barcelona, UOC.
1994 *La mirada antropológica o la antropología de la mirada. De la representación visual de las culturas a la cámara de video como técnica de investigación etnográfica*, tesis doctoral, Departamento de Historia de las Societats Precapitalistas i de Antropología Social, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Armour, N.
“The machine art of Dziga Vertov and Busby Berkeley”, disponible en <<http://www.imagesjournal.com/issue05/features/berkeley-vertov.htm>>, consultado el 21 de octubre de 2012.
- Aumont, J.
1996 *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires, Paidós Comunicación.
- Banks, M.
“Visual research methods”, en *Social research update*, University of Surrey, disponible en <<http://sru.soc.surrey.ac.uk/SRU11/SRU11.html>>, consultado el 21 de octubre de 2012.
- Barnouw, E.
1996 *El documental*, Barcelona, Gedisa,
- Barthes, R., et al.
1998 *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán.
1977 *Image. Music. Text*, Hill and Wang, Nueva York.

- Cassetti, F. y Di Chio, F.
2007 [1999] *Cómo analizar un film*, Buenos Aires, Instrumentos Paidós.
- Colombres, A. (comp.)
2005 [1985] *Cine, antropología y colonialismo*, Argentina, Ediciones del Sol/Clasco.
- DeBouzek, J.
1989 “The Ethnographic Surrealism of Jean Rouch”, en *Visual Anthropology*, vol. 2, EUA, Harwood Academic Publishers, pp. 301-315.
- De Brigard, E.
1995 “Historia del cine etnográfico”, en Ardévol, E., *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Granada, Ed. Biblioteca de Etnología, pp. 31-67.
- Deladalle, G.
1996 [1990] *Leer a Peirce hoy*, Gedisa, Barcelona.
- De Saussure, F.
1998 *Curso de lingüística general*, México, Fontamara.
- Díaz Cruz, R.
1991 “Los hacedores de mapas: antropología y epistemología. Una introducción”, en *Alteridades* 1(1), UAM-I, México, pp. 3-12.
- Devereux, G.
1999 *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*, México, Siglo XXI.
- Ducrot, O., et al.
2000 [1972] *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI.
- Edmonds, R., et al.
1990 *Principios de cine documental*, México, UNAM.
- Feld, S.
1989 “Themes in the Cinema of Jean Rouch”, en *Visual Anthropology*, vol. 2, EU, Harwood Academic Publishers, pp. 223-247.
- Feldman, Seth
1998 “Dziga Vertov’s *The man with a Movie Camera*”, en Keith, B. y Slonioski (eds.) *Documenting the documentary: Close readings of documentary film and video*, EU, Wayne State University, pp. 40-53.
- Feldman, Simón
1996 *Guión argumental. Guión Documental*, Barcelona, Gedisa.
- Flaherty, R.
1998 “La función del documental”, en Romaguera, L. (ed.), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, pp. 151-154.

- Geertz, C.
 2005 [1973] *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
 1997 [1989] *El antropólogo como autor*, Barcelona, Gedisa.
- Gershon, R.
 “Narration and Narrative in Documentary”, disponible en <<http://www.castleton.edu/communication/research/doc1.html>>, consultado el 21 de octubre de 2012.
- Goldmann, L.
 1982 “Chronique d’un été”, en *CinémAction. Jean Rouch, un griout gaulois*, L’Harmattan, París, núm.17, febrero, pp.130-139.
- Grant, B. et al. (eds.)
 1998 *Documenting the documentary. Close readings of documentary film and video*, Detroit, Wayne State University Press.
- Grau, J.
 2002 *Antropología audiovisual. Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*, Barcelona, Ediciones Belaterra.
- Grierson, J.
 1998 “Los postulados del documental”, en Romaguera, L. (ed.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, pp. 139-147.
- Grimshaw, A.
 2001 *The ethnographer’s eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Reino Unido, Cambridge University Press.
- Hockings, P. (ed.)
 2003 [1974] *Principles of Visual Anthropology*, Berlín/Nueva York, Mouton de Gruyter.
- Hodge, R. y Kress, G.
 1988 *Social Semiotics*, Ithaca, Cornell University Press.
- Howard, W.
 1990 *A cinema of Nonfiction*, EU, Farleigh Dickinson University.
- Howe, S.
 1995 “Sorting Facts; or Nineteen Ways of Looking at Marker”, en Warren, C. y Cavell, S. (eds.), *Beyond document: essays on Nonfiction Film*, Inglaterra, University Press of New, pp. 295-343.
- Jarvie, I.C.
 1983 “The problem of the ethnographic real”, en *Current Anthropology*, EU, The Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, vol. 24: 3, junio, pp. 313-325.

- Krakauer, S.
1996 [1986] *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós.
- Kristeva, J.
1981 [1969] *Semiótica*, Espiral.
- Krotz, Esteban
2002 [1994] *La otredad cultural entre utopía y ciencia. Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología*, México, UAM/FCE.
- Loizos, P.
1993 *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness, 1955-1985*, Manchester University Press.
- MacDonald, K., et al.
1998 *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, EU, Faber and Faber.
- MacDougall, D.
1995 “¿De quién es la historia?”, en Ardévol, E., et al., *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Granada, Ed. Biblioteca de Etnología, pp. 401-421.
1998 *Transcultural cinema*, Nueva Jersey, Princeton University Press.
- Mascelli, J.
Las 5 C'S de la cinematografía, México, CUEC.
- Mendoza, C.
1999 *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*, México, CUEC.
- Moreyra, E.
“Focalización y punto de vista en antropología visual”, disponible en *Ciudad Antropológica* <<http://www.naya.org.ar/articulos/visual03.htm>>, consultado el 21 de octubre de 2012.
- Mortiner, L.
2007 “The Texture of Events and the Stuff of Dreams: Jean Rouch and the Heart of Film and Anthropology”, en *The Australian Journal of Anthropology*, vol. 18, núm. 3, pp. 264-275.
- Moussinac, L.
“Cinema: social means of expression”, disponible en <<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/classics/clas998/LMcr4d.html>>, consultado el 21 de octubre del 2012.
- Nichols, B.
1997 [1991] *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós. “Documentary and the coming of sound”, disponible en <<http://filmsound.org/film-sound-history/documentary.htm>>, consultado el 21 de octubre de 2012.

- Nichols, B.
 1981 *Ideology and the image. Social representation in the cinema and other media*, Bloomington, Indiana University Press.
 2001 *Introduction to documentary*, Bloomington, Indiana University Press.
- Peirce, C.
 1997 *Escritos filosóficos*, El Colegio de Michoacán.
- Petric, V.
 1995 “Vertov’s Cinematic Transposition of Reality”, en Warren, C., y Cavell, S. (eds.), *Beyond document: essays on Nonfiction Film*, University Press of New England, pp. 271-293.
- Raheja, M.
 2007 “Nanook’s Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and Atanarjuat (The Fast Runner)”, en *American Quarterly*, vol. 59, núm. 4, diciembre, pp. 1159-1185.
- Roberts, G.
 2000 *The Man with the Movie Camera*, Nueva York, Kinofiles Film Companios, I.B. Tauris Publishers.
- Rose, Gillian
 2002 [2001] *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Londres, SAGE .
- Rothman, W.
 1997 *Documentary Film Classics*, EU, Cambridge University Press.
 1995 “Eternal Vérités”, en Warren, C., y Cavell, S. (eds.), *Beyond document: essays on Nonfiction Film*, University Press of New England, pp. 79-99.
 1998 “The Filmmaker as Hunter” en Keith, B. y Slonioski (eds.), *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, EU, Wayne State University, pp. 23-39.
- Rouch, J.
 “El hombre y la cámara”, disponible en <<http://www.der.org/jean-rouch/pdf/CameraandMan-JRouch.pdf>>, consultado el 21 de octubre de 2012.
 1998 “¿El cine del futuro?”, en Romaguera, L. (ed.) *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, pp. 155-164.
 1987 “Pour une anthropologie enthousiaste”, en *Ethnologiques. Hommages a Marcel Griaule*, París, Hermann, pp. 307-312.
 2000 *Récites photographiques*, París, Muséum National d’Histoire Naturelle/ Musée de l’Homme.

Ruby, J.

“A re-examination of the early career of Robert J. Flaherty”, en *Quarterly Review of Film Studies*, disponible en <<http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/flaherty.html>>, consultado el 21 de octubre de 2012.

“Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film” en *Semiotica* 30-1/2 (1980), disponible en <<http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/exposing.html>>, consultado el 21 de octubre de 2012.

1991 “Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside. An Anthropological and Documentary Dilemma”, en *Visual Anthropology Review*, California, vol. 7, núm. 2, pp. 50-67.

“Visual Anthropology” en Levinson, D. *et al.* (eds.), *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, Henry Holt and Company, Nueva York, vol. 4, pp. 1345-1351, disponible en <<http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/cultanthro.html>>, consultado el 21 de octubre de 2012.

2000 *Picturing Culture. Explorations on Film and Anthropology*, Chicago University Press.

Sadoul, G.

2004 [1972] *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, México, Siglo XXI Editores.

Sánchez-Biosca, V.

1996 “Una práctica de análisis integrado”, en *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, pp. 264-280.

Soler, L.

1988 *La televisión. Una metodología para su aprendizaje*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

Scheinman, D.

1998 “The ‘Dialogic Imagination’ of Jean Rouch. Covert conversations in *Les maitres fous*”, en Keith, B. y Slonioski (eds.), *Documenting the documentary: Close readings of documentary film and video*, EU, Wayne State University, pp. 188-203.

Schnitzer, L. *et al.* (comps.)

1975 “Dziga Vertov”, en *El cine soviético visto por sus creadores*, Salamanca, Sígueme, pp. 103-109.

Soberón, E.

1995 *Un siglo de cine*, México, SEP/Conaculta.

- Taylor, K.
“Ethnographic hypermedia: transcending think descriptions”, en *Sights - Visual Anthropology Forum*, disponible en <<http://www.antropologiavisual.com.ar/archivos/SIGHTS%20-%20Visual%20Anthropology%20Forum.pdf>>, consultado el 21 de octubre de 2012.
- Taylor, L.
1991 “A conversation with Jean Rouch”, en *Visual Anthropology Review*, vol. 7, núm.1 California, pp. 92-102.
- Tobias, M. (ed.)
1997 *The Search for Reality*, EU, Barnes and Noble.
- Tomaselli, K.
“Documentary Film, Visual Anthropology and Visual Sociology”, en *Culture, Communication and Media Studies*, disponible en <http://ccms.ukzn.ac.za/index.php?option=com_content&task=view&id=478&Itemid=92>, consultado el 21 de octubre de 2012.
1993 “Visions of Africa: Anthropology on Film-Jean Rouch, John Marshall and other film makers”, en *Critical Arts Journal*, vol.7, núms. 1-2, pp. 147-152.
- Vertov, D.
1975 “¿Cómo empezó todo?”, en Schnitzer, L. y Martín M., *El cine soviético visto por sus creadores*, Salamanca, Ediciones Sígueme, pp.103-109.
1998 “Del Cine-Ojo al Radio-Ojo”, “Nosotros”, “La importancia del cine sin actores”, “El Kino-Pravda”, en Romaguera, L. (ed.) *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, pp. 30-50.
- Vogel, A.
1974 *Film as a subversive art*, Nueva York, Random House.
- Zavala, L.
1994 *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, México, Universidad Veracruzana.

EL DOCUMENTAL COMO CRISOL ANÁLISIS DE TRES CLÁSICOS PARA UNA ANTROPOLOGÍA DE LA IMAGEN

¿Con qué tipo de saberes se compromete la antropología visual? ¿Cuáles son sus intereses y preocupaciones? ¿De qué recursos y estrategias se vale para explicar el comportamiento colectivo? Son las preguntas iniciales a las cuales pretende contribuir este libro, que en su génesis se propuso corroborar que las fronteras entre el documental y el cine de ficción son ambiguas. Para ello, la autora analizó *Nanook, el esquimal* (EUA, 1922), *El hombre de la cámara* (URSS, 1929) y *Crónica de un verano* (Francia, 1961), obras canónicas con un indiscutible valor cinematográfico y antropológico.

¿Qué implicaciones tiene que estos documentales compartan con las ficciones tradicionales ciertos atributos? ¿Qué conlleva este dicho para estos filmes y en general, para el ejercicio de la antropología visual? ¿Cómo se construye la verdad antropológica y qué lecciones pueden resultar útiles tanto para los investigadores del lenguaje audiovisual como para los realizadores de cine documental?

En esta segunda edición, Karla Paniagua Ramírez incorpora nuevas reflexiones, revisa sus resultados preliminares y refrenda su compromiso con el análisis del lenguaje audiovisual, esperando que este perenne acto dialógico resulte útil para profesionales y estudiantes interesados en hacer del cine documental un crisol del conocimiento.



materiales multimedia