

# **Antropología audiovisual y cine antropológico o el desafío del aprendizaje mutuo (multidisciplinario y transversal).**

Alicia Fernanda Sagüés Silva.

Cita:

Alicia Fernanda Sagüés Silva (2010). *Antropología audiovisual y cine antropológico o el desafío del aprendizaje mutuo (multidisciplinario y transversal)*. VII Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Pedro de Atacama.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/vii.congreso.chileno.de.antropologia/6>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eYYc/HWt>

MESAS

**MESA 2: ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL. RECORRIDOS, NUEVOS DERROTEROS  
Y DESAFÍOS**  
**COORDINADORES: JUAN PABLO DONOSO Y GUILLERMO MOLINA**

Antropología audiovisual y cine antropológico o el desafío del  
aprendizaje mutuo (multidisciplinario y transversal)

Alicia Fernanda Sagüés Silva<sup>69</sup>

**RESUMEN:**

*Considero que uno de los mayores y más enriquecedores desafíos a los que se enfrenta hoy la Antropología Audiovisual, es aprehender los conocimientos obtenidos por la práctica y la reflexión de más de cien años de los propios creadores audiovisuales y sus estudios desde las Teorías e Historia del Cine y del Arte.*

**Palabras claves:** Antropología audiovisual – Cine Antropológico – Construcción multidisciplinaria – Transmisión del conocimiento

**ABSTRACT:**

*I believe that one of the largest and most enriching challenges that confront today the audiovisual anthropology, apprehend the knowledge obtained by practice and reflection over a hundred years of own audiovisual creators and their studies from the Theory and History of Cinema and Art. Revisar la traducción*

**Key words:** Audiovisual anthropology - anthropological film - multidisciplinary construction - knowledge transfer

Considero que uno de los mayores y más enriquecedores desafíos a los que se enfrenta hoy la Antropología Audiovisual es aprehender los conocimientos obtenidos por la práctica y la reflexión de más de cien años de los propios creadores audiovisuales y sus estudios desde las Teorías y la Historia del Cine y del Arte. Incorporar la diversidad de variables propias de la realización audiovisual y las reflexiones resultantes de dichas producciones, sobre todo de los autores especializados en lo que denominamos cine<sup>70</sup> documental antropológico, permitiría una práctica antropológica más dinámica y hermenéutica, capaz de homologar la complejidad del

---

<sup>69</sup> Responsable del Área de Formación y Coordinadora de Muestras de la Asociación ProDocumentales Cine y TV, España. Apartado de Correos 551, 02080 Albacete, España, [asagues@prodocumentales.org](mailto:asagues@prodocumentales.org). Investigadora independiente: [alisagues@gmail.com](mailto:alisagues@gmail.com).

<sup>70</sup> Entiendo por “cine” la producción audio-visual que presenta imágenes en movimiento con sonido, más allá del soporte tecnológico o físico sobre el que se presente: celuloide, cinta de vídeo, digital, etc.

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

proceso de construcción<sup>71</sup> de conocimiento, con la práctica multidisciplinaria ineludible de dichas producciones.

Las actitudes y los procesos *deben* ser multidisciplinarios en los dos ámbitos: porque la Antropología Audiovisual necesita para su propio rigor científico, del conocimiento cinematográfico para abarcar un amplio espectro en cualquiera de las instancias: el análisis de las imágenes, la toma de registros o la realización de películas documentales; y el cine documental necesita del conocimiento antropológico para un posicionamiento más consciente y riguroso de su propia labor. Además el cine en sí mismo es una actividad multidisciplinaria, porque requiere trabajo en equipo, en la ficción está muy claro, en el documental es muy necesario. Hace unos meses dialogaba con un destacado documentalista italiano, radicado hace muchos años en América Latina, y me confesaba que por razones presupuestarias y gracias a las facilidades tecnológicas, ahora trabajaba en solitario, lo que había ido en desmedro de la calidad de sus trabajos, porque el diálogo con los compañeros de un grupo de realización no se suple con nada.

Por otro lado, según mi interpretación del derrotero de mi disciplina madre, la Historia del Arte, hemos cometido el error de no asimilar, al menos no con la velocidad requerida, la facultad auto-reflexiva y observacional de los autores que son uno de nuestros “objetos” de estudio. La capacidad de incorporar cuestionamientos y franquear los límites de los propios artistas, ha sido siempre mucho mayor que la capacidad de análisis de esas nuevas propuestas por parte de los estudiosos de las artes; nosotros hemos ido siempre unos pasos por detrás de los artistas, como lo manifiesta muy bien el teórico español Juan Antonio Ramírez<sup>72</sup>.

Por eso me interesa aportar para que esa situación no se siga dando ni en mi disciplina ni se dé en otras.

Si bien como sabemos los propósitos últimos de estas actividades, la Antropología y la Cinematografía, son bastante diferentes, estoy convencida que pueden cooperar mutuamente en la rigurosidad de sus trabajos y en la ampliación de sus alcances.

Para cerrar esta especie de introducción, creo que es pertinente señalar que hay una característica que muchos autores y realizadores destacamos del cine documental: es contestatario, si no no es documental. Esto me recuerda la definición del sociólogo argentino Arturo Fernández<sup>73</sup> en la que aseguraba que las ciencias sociales son subversivas o pierden buena parte de su riqueza creativa, y entonces ya no serán útiles a su contexto social. Su posición dialéctica le condujo a afirmar que cuando estas ciencias (y también las naturales) dan solución a un problema, descubren a la vez otro, que conducirá a nuevas soluciones. No puedo evitar el paralelismo con el cine documental: la culminación de una película deriva en el comienzo de otra, y muchas veces, el nuevo “problema” o “protagonista” está ya en la película anterior. Y en este sentido también cine y ciencias comparten su carácter “provisorio”: nada es absoluto ni cerrado ni permanente, porque estamos hablando de dos tipos de construcciones sociales, que comparten muchas instancias en

---

<sup>71</sup> Entiendo que todo proceso de construcción es una permanente búsqueda del equilibrio entre elecciones (desechando algo por algo con lo que nos quedamos) y creaciones, en pos de una coherencia entre lo que queremos hacer, para qué lo queremos hacer y cómo podemos ir haciéndolo... igual que con la construcción de una casa.

<sup>72</sup> Podemos encontrar sus reflexiones al respecto en sus dos libros, de 1994 y 1998.

<sup>73</sup> En su ensayo de 1983 se planteaba cierta relación entre la sociología y el cine como técnica de investigación... relación muy discutible desde hoy.

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

sus propios procesos de producción, elaboración o realización y que son dinámicas como la vida misma.

Aquí entonces algunas consideraciones al respecto.

**Intereses de la Antropología Audiovisual:**

Entiendo que la Antropología Audiovisual (qué voy a decirles a ustedes que no sepan) tiene una serie de áreas de interés fundamentales que me atrevo a resumir en:

1. las producciones audiovisuales (AV) en general, como fuentes de información sobre lo representado y sobre el contexto socio-cultural en el que se produjeron;
2. la realización de registro AV hecha para las propias investigaciones;
3. la producción de relatos AV como resultados de investigación;
4. la relación sujeto filmante con sujeto filmado;
5. las relaciones de autores (creadores AV y antropólogos) con los espectadores;
6. las relaciones entre las obras, los espectadores, los autores y los personajes, y
7. la relación de los trabajos AV (registros y películas) con la construcción y circulación del conocimiento.

Podríamos agregar otro espectro de variables al analizar el tema de las reflexiones de Clifford Geertz en su libro *El antropólogo como autor* (originalmente publicado en 1983): centrado en lo que denominó como una crisis de la antropología, toma consciencia de la tensa relación de *estar aquí* y *estar allí* del texto etnográfico; prácticamente hace lo mismo Jacques Aumont (1980) (tal como lo señala Manuel Delgado Ruiz, 1999), cuando unos años antes planteaba que el cine es una máquina que construye un espacio en que interactúan un *aquí* dado por los materiales que constituyen el film, y un *allí* constituido por las implicaciones del espectador en las imágenes que se le muestran. Sin duda esta dualidad es toda un área de trabajo y demuestra una vez más, como diría Piault (2000), el paralelismo existente en el desarrollo de ambas disciplinas.

Por último, sólo a modo de señalamiento, puede pensarse también en el interés antropológico en las variables del “lenguaje” y las producciones propiamente cinematográficas, ya que pueden encontrarse correspondencias epistemológicas enriquecedoras.

Lo que está claro, es que además de por ser una producción humana de consumo social, el cine (como también la fotografía, la televisión y todos los medios audiovisuales con los que convivimos) interesa a la antropología porque, como dice María Jesús Buxó (1999) es un soporte de la memoria, un reactivador de la sensorialidad y un amplificador del conocimiento y la imaginación; por ello habla del amplio marco de relaciones culturalmente inflexionadas y codificadas en lo (audio)visual.

El problema, tanto para la antropología como para el cine (e incluso para la formación de conocimiento en la gente en general), es que la hipervisualidad en la que vivimos en el siglo XXI, ha (por un lado, como veremos más adelante) aumentado la creencia sobre la veracidad de lo que vemos, tomando una producción de cine documental como una observación directa no mediada, atribuyéndole un rango de objetividad que está muy lejos de ser posible siquiera.

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

Partiendo de la base que la objetividad no existe, ni en ciencias ni en artes, todo lo que hagamos, en todos los sentidos del hacer, será subjetivo: pensar, representar, escribir, filmar. Conocer es también un acto subjetivo, lo mismo que informar, subjetivo y contextualizado, con lo que ello nos abre y nos limita posibilidades. Y todas las formas de comunicación, aunque no sean de ida y vuelta como se propone el concepto en principio, implican siempre dos partes, al menos dos, repito, subjetivas y contextualizadas. Aunque en antropología y cine sabemos que hay al menos tres partes implicadas: protagonista/s, autor/es y espectador/es, que rondan un objeto común: la obra escrita o audiovisual, esa insigne portadora de conocimiento.

Cabe añadir que, como dice Buxó, entendida la realidad a la vez como cognición, percepción y emoción, no corresponde ya preguntarnos si hablamos de realidades psíquicas o materiales, ya que todo lo que se piensa, imagina, concibe, percibe, sucede e intuye es parte real de la vida. Y ya sea que las subjetividades intervinientes en la construcción del relato (textual o audiovisual) sean explícitamente las de los protagonistas en interacción con los autores, siempre nos estamos refiriendo a interpretaciones de la realidad<sup>74</sup>. La cuestión para ella es ¿cómo captar la experiencia visual en la creación de significados a través de los procesos sociales y analíticos basados en códigos culturales establecidos y por establecer? Les dejo esta pregunta.

El problema que aquí me preocupa ha sido ya explicitado por muchos antropólogos aun sin referirse directamente a la imagen en movimiento con sonido sincrónico: Geertz (1995) decía que en las ciencias sociales ha faltado conciencia sobre los modos de representación y mucho más sobre la experimentación sobre ellos. Lamentablemente a la antropología en particular le falta un aprendizaje sistemático de todo lo relativo a lo que para simplificar, podríamos llamar aquí “artes visuales y audiovisuales”. Tal vez sencillamente porque tampoco se puede saber todo de todo y es mejor superar la fragmentación que actualmente tenemos de los conocimientos a través de la reflexión multidisciplinaria.

**“La realidad” ese mundo compartido a interpretar.**

Entiendo que la realidad es esa experiencia que compartimos con los demás y que es el objeto fundamental de la reflexión y la práctica que también comparten la antropología y el aine documental (tanto el antropológico como el de la naturaleza).

Lo interesante es que por la propia tradición cultural en la que estamos inmersos<sup>75</sup>, tenemos la curiosa idea, como dice Pinto Baro (1999), que la realidad tiene un dialecto, más bien diría un tipo de lenguaje<sup>76</sup>, en el que prefiere ser descrita. El cine y el vídeo aportan una forma propia de describir la realidad, diferente, ni mejor ni peor, en la que la riqueza de la historia está en sus versiones múltiples, como nos recuerda este autor español; en tanto nos explica que la literatura tiene el problema de hacer de alguna forma, que lo significativo sea visible, mientras que el cine

---

<sup>74</sup> A mi entender uno de los criterios que pueden dar rigor es el que se refiere a la cantidad de variables de la situación exterior e interior de los protagonistas se exponga en el relato (insisto, escrito o AV): a más variables, más rigor. Pero, también puede ser que la selección clara y coherente de unas variables en detrimento de otras, en vez de cantidad, calidad, sea también una forma de rigor. La cuestión sin duda está en la autenticidad y en la explicitación que se haga del punto de vista privilegiado.

<sup>75</sup> Sobre la que no voy a hacer más definiciones que la que compartimos desde el sentido común.

<sup>76</sup> Convergamos que aún queda por discutir mucho si el cinematográfico es un “lenguaje” propiamente dicho, por lo que lo seguiremos denominando entre comillas.

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

se encuentra con frecuencia intentando lograr que lo visible sea significativo. Buxó se refiere al tema diciendo que las palabras y las imágenes siguen métodos distintos para construir significado y narra versiones de la realidad y que la “eficacia” de la textualidad y no puede ir en detrimento de la “complejidad” de la visualidad.

Si estamos de acuerdo en que la antropología se ha expresado habitualmente en términos de literatura, hay que tener en cuenta que en cine se “escribe” con imágenes visuales y sonoras, y que el cine documental (especialmente al que me refiero aquí) es siempre a la vez representación de una interpretación de la realidad, la construcción de una versión, “escrita” con sus propias sintaxis, morfologías, retóricas, etc., y también cierta visión sobre esa realidad de sus protagonistas, que a su vez es interpretada por los espectadores, cargados de unas particulares capacidades, intereses y conocimientos sobre esa realidad.

El “lenguaje audiovisual”, como la imagen en sí misma, no es sólo mucho más que mil palabras, permite un sinfín de interpretaciones con la que el cineasta es siempre consciente que trabaja; cuenta con ellas tanto para emocionar como para hacer reflexionar a sus espectadores potenciales. Si yo escribo “*una flor*” y la defino y describo con extenso lujo de detalles y denominaciones científicas, como palabra escrita muy difícilmente logre las misma amplitud de sensaciones que logre si tomo una foto de ella y más aun si la filmo, en su contexto natural o en un florero, sobre una tumba o sobre una medalla de oro de unos juegos olímpicos, en las manos de una niña o de un hombre muy mayor... todo se relativiza, cada parte de la imagen multiplica sus posibles significados. De eso se trata el cine, de eso se trataron siempre las artes visuales.

Ciertamente, la antropología y todas las Ciencias Sociales, tienen por prioridad dar a conocer con precisión la interpretación, el descubrimiento de una o varias personas, con la mayor exactitud posible en relación con lo que esa/s persona/s piensa/n. La ciencia tiene el mandato intrínseco de no dejar a la libre interpretación de los lectores sus obras, aunque a su vez sus autores sepan a ciencia cierta (valga el juego de palabras) que será siempre cada lector el que cierre su propia interpretación de lo interpretado por la ciencia... sino tampoco estaríamos aquí debatiendo sobre ciencia ni sobre “realidad”. Por eso también convengamos que aquella “descripción textual” es a su vez una construcción, una re-creación, una re-presentación de esa *flor*.

Como con la realidad misma, iré por partes, en verdad dando unos pocos pantallazos, porque todo de una vez, tampoco se puede abarcar.

#### Trabajando en la realidad y captándola

Hay sobre esta cuestión una diferencia sustancial en lo que se refiera al trabajo de la antropología, digamos tradicional, y la audiovisual y el cine antropológico: no es lo mismo ir al campo con o sin una cámara. En disidencia con el planteo sobre este tema de Carmelo Pinto Baro (ibid.), con los equipos perturbamos mucho más el medio (como él lo llama); primero porque generalmente aquel trabajo de campo que se hace en solitario para la antropología que terminará expresándose por escrito, ya difícilmente se puede hacer con menos de dos personas, si pretendemos una captación profesional de imagen y sonido. Además, el efecto contexto nos supera: cada día es mayor la diferencia porque la penetración de la televisión en el imaginario social juega a favor o en contra de la presencia de los equipos de filmación. “¿Esto va a salir en la tele?” nos preguntan siempre nuestros protagonistas, y sea cual sea nuestra respuesta, ellos están pensando quién les

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

verá y condicionan muchas veces sus respuestas verbales y gestuales a ello... desde luego está en nuestra pericia hacer que se “olviden” que los estamos filmando. Pero aquí siempre les propongo a mis alumnos un ejercicio de ponerse en el lugar del otro: si llegan a tu casa tres o cinco personas con equipos de filmación a ver cómo vives, ¿te comportarías con la misma libertad y naturalidad que si alguien sencillamente te visita y comparte tus días sin cámaras y ni micrófonos?

Hoy, como si fuera poco, los tristemente célebres *reality shows* están influenciando aún más si cabe, la actitud de las personas frente a nuestro trabajo, y ya hay poco margen para distinguir entre gente que ve y no ve televisión... ese medio que cada día invade una mayor porción de nuestro planeta.

Un apunte sobre la representación de la realidad

Muchas veces he definido lo que habitualmente se llama “arte” de los pueblos originarios, e incluso de los pueblos que podríamos denominar “arqueológicos”<sup>77</sup>, como *representaciones*, en tanto y en cuanto re-presentan, traen al presente, exponen y no son lo mismo pero hacen referencia a ideas, personas y personajes, valores, lugares u objetos que los autores proponen para otros, ya sea por mandato político, religioso, o cultural<sup>78</sup>; pero definitivamente no es lo mismo que el concepto de “arte” para la cultura occidental post-renacimiento en la que aun vivimos.

Pero aquí la *representación* hace referencia a esa misma vinculación con otra cosa que no está *aquí*, como decían Aumont y Geertz, tanto como a una “construcción” de textos audiovisuales que hacen referencia a la realidad y no al imaginario supuesto o inventado en un texto de ficción (película, cuento o novela escrita). El cine documental y también la antropología audiovisual, nos piden a los espectadores que compartamos un *argumento* sobre el mundo histórico (Nichols 1991). Es el propio Bill Nichols el que nos recuerda que la definición de “representación” del *Oxford English Dictionary* establece que es a la vez el discurso o narración sobre un hecho dado, como la transmisión de una idea o impresión concreta acerca de esa cuestión, con la intención de influir en la acción u opinión de otros.

Para graficarlo mejor, la realidad, con toda su complejidad y su inabarcabilidad, está ahí afuera, nosotros, como autores de obras escritas o audiovisuales, capturamos en nuestras obras unos trozos de ella, según nuestra propias posibilidades e intereses, a nuestra manera, y esas representaciones a partir de aquella realidad son las que podemos discutir con otros, para avanzar (o no) en la capacidad de comprensión de ese mar de cosas en el que estamos inmersos, que llamamos realidad.

Otro apunte: sobre el juego de conocimientos de la realidad

Recordemos que hay tres grupos de conocimiento en juego: el del/los autor/es, el del/los protagonista/s y el de los espectadores. Ese conocimiento es sobre la realidad que estamos rondando, respecto de ese mar. Mayor, menor, más riguroso, más emotivo, o fruto del desconocimiento total, nos acercamos al proceso de producción y/o a la obra cinematográfica o

---

<sup>77</sup> Que también entiendo como originarios pero no nos son contemporáneos, debate que no pretendo dar aquí.

<sup>78</sup> No voy a extenderme en esta cuestión, por lo que remito a la lectura de alguno de mis textos al respecto.

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

antropológica, con una disposición particular, punto de partida de cualquier interpretación. Y de algo debemos estar seguros: hay conocimiento antes de nuestra intervención; luego, si somos capaces de terminarla, habrá una obra: película o libro.

Pero tanto nosotros en nuestro rol de autores, como los protagonistas y los espectadores, somos poseedores de ideas, erradas o no, por diferentes medios y procesos, por asociaciones con otros conocimientos, que vinculamos a esa realidad sobre la que nos estamos comunicando. Los autores no somos los iluminados que marcaremos el camino, cuanto más aportaremos nuevas pistas, nuevas preguntas, alguna respuesta, pero nunca más que aproximaciones a nuestras propias verdades, que a su vez son dinámicas, como nuestra propia acción y como el medio (volviendo al término de Pinto Baro) al que hacemos referencia.

Todos y cada uno de los miembros de cada uno de esos tres grupos, conoce gracias a una combinación de contención socio-cultural general y a decisiones personales (más o menos conscientes) sobre su postura ideológica ante el mundo, es decir desde nuestro propio punto de vista, que a su vez condiciona y puede ser condicionado por los nuevos conocimientos. Retomaremos...

### **Y al cine le interesa...**

Al cine en general, pero muy específicamente al cine documental sobre el que estoy contándoles que participo, le interesa:

1. contar historias y representar personajes del mundo real o histórico, con todos los recursos de su “lenguaje”,
2. para cautivar al público,
3. y tal vez convencerlo o hacerlo reflexionar sobre alguna cuestión específica.
4. Profundizar en el conocimiento y manejo de su propio metalenguaje
5. e indagar sobre el “el fuera de campo”.
6. Así como establecer los alcances de sus producciones.

Como historiadora de las artes he realizado todas mis investigaciones académicas y profesionales sobre pueblos originarios americanos con directores antropólogos cuyo sesgo ha fundamentado mis trabajos, y llevo más de 15 años dedicada al estudio y la colaboración en realizaciones de cine documental social y cultural. Por lo tanto me he visto “obligada” a compatibilizar proposiciones y metodologías de trabajo para dar coherencia y rigor a las producciones, escritas o audiovisuales, en las cuales participo, fundamentalmente porque he visto que esto es posible, y hay mucho para construir en común o del aprendizaje mutuo.

Gracias a estas experiencias académicas y de producción, he podido comprobar que una premisa fundamental que comparten ambos tipos de “textos” y de “conocimientos”, el antropológico y el cinematográfico, es que, como ya he dicho varias veces, ambas son construcciones: uno o varios autores, desde un punto de vista determinado, con una carga ideológica más o menos consciente, con una postura teórica, una propuesta metodológica, una instrumentalización técnica establecida, y unas particulares capacidades personales, económicas, tecnológicas, temporales, etc., afrontan la realización de una investigación que acabará en: a) una película documental, b) un informe-artículo-libro en soporte de palabra escrita.



TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

Por ello, tal vez podríamos decir que la antropología y este cine documental al que me refiero, comparten el interés por los puntos 3 y 6... y tal vez, de modo distinto, sobre el 1.

Pero ¿qué los diferenciará durante sus labores?, ¿cuáles son los pasos a seguir?

Hay una diferencia que quiero destacar primero: como dice Piault (2000), hay un problema sustancial respecto a la conciencia de la existencia de extensísimas colecciones de material audiovisual etnográfico: antropólogos o estudiosos del cine de hoy se preocupan raramente por saber cuáles son las imágenes ya rodadas sobre un tema, un espacio o una situación que desean filmar de hoy. Piault se pregunta si sería posible pensar un escrito antropológico que no hiciera referencia ninguna a la literatura precedente sobre el tema. Entiendo que ésta es sin duda una diferencia sustancial en las prácticas que podríamos denominar “científicas” y “artísticas” de unos y otros, ya sean antropólogos o cineastas: las metodologías de investigación habitualmente utilizadas para las producciones audiovisuales no cuentan con la revisión de material preexistente sobre el tema. Y esta problemática está presente en todas las discusiones y reuniones sobre las escuelas de cine: del desentendimiento de la propia historia del cine como tal, entendido como una deficiencia en el visionado de producciones cinematográficas de todos los tiempos y en la capacidad de análisis, en claro detrimento de la propia capacidad de representación de la realidad.

Por otra parte, es bien cierto que algunos antropólogos repiten el modelo de construcción de relatos textuales en sus producciones audiovisuales, contrastando sus experiencias, imágenes y conocimientos con el de otros. Mientras que mayoritariamente, los cineastas o documentalistas, crean sus obras a partir (casi) exclusivamente de sus propias filmaciones y conocimientos; estas construcciones son posibles gracias a un sinfín de mecanismos y métodos, pero he aquí una de las mayores diferencias entre el “científico” y el “artista”, con sus estrategias de investigación propias o prestadas producen sus obras por caminos diferentes, con puntos de partida diferentes, con propósitos diferenciados: la comprobación (o contrastación) y la creación (más o menos innovadora, más o menos original, más o menos personal, pero fundamentalmente en la búsqueda de una realización de sello personal). Eso sí, ni una ni otra garantiza o constituye *per se*, un nivel especial de compromiso o implicación en relación a los protagonistas, los espectadores y ni siquiera para con los autores mismos.

Una propuesta práctica de cine documental

Plantearé aquí lo que desde mi práctica como docente de cine documental les propongo a mis alumnos. Partimos de dos premisas fundamentales:

1. no hay cine documental si no hay investigación previa sobre el tema que elegimos;
2. lo que no hemos sido capaces de filmar o grabar, o recuperar de archivos audiovisuales, no existe para el documental, sólo para nuestro conocimiento.

Para el primer punto les planteo la necesidad comenzar reflexionando conjuntamente sobre las diversas problemáticas y conceptualizaciones fundamentales para la práctica del cine documental, muchas de ellas presentes en el libro *La representación de la realidad* de Bill Nichols<sup>79</sup>. Entre otras cuestiones nos recuerda primeramente que el estatus del cine documental como “prueba” del mundo, ya ha legitimado hace tiempo su utilización como fuente de conocimiento; mientras

---

<sup>79</sup> Lectura y discusión que dejo como proposición a todos.

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

que tanto “discurso” no ha sido tan analizado y con ironía dice que un buen lema de muchos documentalistas sería “un buen documental estimula el diálogo acerca de su tema, no de sí mismo”, aunque realmente a él le interesa su retórica y su forma de alcanzar su objetivo, igual que a nosotros: ¿cómo se llegan a generar películas que, con características muy diversas, puedan dar cuenta de la realidad?

Para el segundo punto les recuerdo la utilidad del material de archivo y les insisto en no ocupar a un narrador que, como Dios, explique nada de lo que se ve en la película, o de lo que no se ve por nuestra propia incapacidad de captarlo.

Además partimos de una premisa fundamental, estamos proponiendo documentales que denominamos de corte antropológico, es decir, elegimos para esta construcción una fundamentación investigativa profunda y de un alto grado de puesta en consciencia de todos los pasos a seguir: definición de nuestro punto de vista (marco teórico), propósitos y objetivos, delimitación del tema y de los personajes, metodología de recolección de la información, fuentes de información, ¿les suena? La investigación comienza en casa, digamos, para luego trasladarse al campo, por llamarlo de manera antropológica, para un tiempo prudente después, cuando ya hemos establecido las relaciones que nos interesan, del modo que nos serán apropiadas, pensar en introducir los equipos de filmación.

Entonces trabajamos<sup>80</sup> muy concienzudamente sobre la definición por parte de los grupos de realización, respecto a su postura sobre los cuatro elementos básicos de toda producción audiovisual: el autor, los personajes, el “texto” y el espectador. Nuestra actitud como realizadores frente a “la realidad”, a los personajes que protagonizarán nuestra obra, pero también sobre qué esperamos y pensamos de la obra que vamos a producir, y cuáles son las caracterizaciones que tenemos del público al que dirigimos idealmente nuestras obras, debe estar muy pensada y consensuadamente decidida al interior del grupo; lo que llamamos punto de vista, y en términos científicos podría traducirse a posición epistemológica, o teórica, es decir, nuestra ubicación ideológica general pero muy especialmente, la relativa a los temas y cuestiones que van a entrar a formar parte de la realidad a representar, deberá ser consciente y debería ser explicada también a la contraparte, es decir a los protagonistas ¿por qué y para qué hacemos esta película?

Estamos claros que realizamos cine documental para transmitir (en términos de Debray) una visión específica de lo que entendemos sobre la realidad, que construimos un texto audiovisual desde una forma de narrar propia de nuestra cultura<sup>81</sup> y elegida conscientemente por el equipo o siguiendo las órdenes del director de la película. También sabemos que en el proceso previo, durante el rodaje y en el tiempo de postproducción modificaremos parcial o sustancialmente la vida de nuestros protagonistas y que contamos con una serie de limitaciones tecnológicas y “estéticas” propias del medio de producción (sin hablar de calidades de equipamiento y soporte, que ya condicionan mucho las opciones).

---

<sup>80</sup> Y hablo en plural porque comparto esta postura con todos los profesionales de la Asociación ProDocumentales Cine y TV, a la que pertenezco.

<sup>81</sup> La narrativa no es un aspecto del lenguaje, sino un modo de pensamiento, fuerza de la representación mental de basamento colectivo, como bien dice Bruner (1991); estamos convencidos por la propia experiencia intercultural, que cada forma de narrar depende básicamente del contexto cultural en el que nos desarrollamos, sabiendo siempre que el individuo a su vez es capaz de modificar lo heredado o adquirido en su cultura, hacia nuevos rumbos.

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

Y que además estamos trabajando con unos recortes de esa realidad que pretendemos realizar, establecidos por nuestra propia materia de expresión:

1. filmaremos durante un tiempo determinado
2. en unos espacios seleccionados para ello;
3. utilizaremos un formato de imagen específico,
4. haremos tomas desde determinados puntos de vista
5. con unos ángulos de toma previstos,
6. con uno o varios tipo/s de plano (panorámico, americano, corto, etc.)
7. y encuadre/s particular/es;
8. con lentes que darán ciertas representaciones del espacio tridimensional
9. con “x” profundidad de campo;
10. elegiremos uno o varios tipos de soporte para la/s cámara/s (cámara al hombro, en trípode, en mono pie, con *steadycam*) y
11. determinaremos sus movimiento físicos y ópticos (panorámica, por *travelling*, por *dolly*, con *zoom in o out*),
12. optando por que las tomas tengan o no movimiento interno, de qué tipo, cuándo, etc.
13. y que ellas sean de una duración establecida;
14. captando el sonido con tal/es micrófono/s (omnidireccional, unidireccional)
15. desde unas distancias elegidas,
16. que esos “planos sonoros” durarán “x” tiempo y
17. si optaremos por otros sonidos fuera de los del ambiente y la palabra de nuestros protagonistas (música, narrador *over*, carteles, etc.).
18. Para que todo esto sea recortado nuevamente en el proceso de montaje o edición<sup>82</sup>,
19. en función de un guión previamente muy estudiado.

La mirada no es inocente, decía Aumont<sup>83</sup>, y por supuesto la toma hecha por una cámara lo es aún menos. Y contamos con ello al hacer cine. Porque además, la mirada representada en el cine, como obra finalizada, implica, como dice Piault, la(s) teoría(s) del montaje, que han sido en sí mismas verdaderas teorías del método y del conocimiento aplicadas al descubrimiento del hombre en sus relaciones con el mundo y consigo mismo.

También sabemos que todo lo que nos propusimos hacer cada día y a cada momento en el rodaje, puede verse modificado por circunstancias ajenas a nuestra elección o por un cambio de rumbo elegido, porque el documental, como la vida misma está lleno de imprevistos y ésta es una de sus características más destacadas, tal vez, uno de los motivos que más y mejor lo pueden vincular con la realidad.

El cine documental que proponemos puede resolver en imágenes y sonidos lo no descriptible en palabras, porque transporta a los espectadores a un espacio-tiempo que no es suyo, pero que se transforma en asible, ofreciendo la posibilidad de la empatía, sin pretender la explicación. Y porque presenta un mundo plausible, se convierte también en un camino hacia el conocimiento de esas realidades... con sus posibilidades y limitaciones, obviamente.

---

<sup>82</sup> Otro de los grandes ausentes en la formación audiovisual, ya no sólo de los antropólogos, sino últimamente también de los “cineastas”. Para ello, sólo un apunte: no dejen de leer a Sergei Eisenstein, lo que encuentren de él.

<sup>83</sup> En un libro preclaro sobre todos los componentes de la imagen, *La imagen*.

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

El autor no se niega, pero no se convierte en el protagonista, como sucede con muchas películas realizadas por antropólogos, en su afán de dilucidar cuál es el impacto de su presencia en la vida de los personajes. Nos proponemos ser interlocutores, vehículos de comunicación, para que nuestra mirada sobre esa realidad elegida, se conozca el modo que nos interesa que se conozca.

Tampoco nos interesa ser agentes de modificación, si lo somos, será porque la obra provoca cambios, en el mejor de los casos para bien de los personajes, pero siempre hacemos hincapié en que nosotros como realizadores no somos agentes de transformación; les recalamos a nuestros alumnos que debemos dejar claro a los protagonistas de nuestras películas, que no deben esperar que les cambiemos la vida porque hayamos decidido hacer una película sobre ellos.

Hay otros autores que generan acciones para modificar la realidad y filmar eso después, o hay quienes prometen cosas que están fuera de su alcance... hay mucha barbaridad realizada en nombre del cine.

Eso sí, no podemos luego desvincularnos de la gente que ha compartido sus vidas con nosotros, negarlo sería patético o hipócrita: pretendemos que se genere una confianza mutua importante, una comodidad, una cotidianeidad y eso, como una amistad, tiene consecuencias para ambas partes, en el mejor de los casos, para siempre. Ésta es una de las razones principales en las que insistimos en la responsabilidad si se quiere ética, de los autores.

El punto 2 es fundamental para nosotros: tenemos interés en narrar lo filmado con una estructura dramática que lleve con fluidez al espectador a un alto grado de atención, de emoción y de ser posible, de compromiso con lo observado. El valor de la narración es vital en el cine y ahí que la raíz de lo que hacemos esté allí: cine documental.

La representación del espacio: un estudio vacío, lleno de condicionamientos

Ya señalé con Geertz y otros autores que el espacio como materia prima en la que desarrollamos nuestra vida y sobre todo el espacio representado, no ha sido objeto de estudios en profundidad desde la antropología, pero este vacío puede ser ocupado por la reflexión multidisciplinaria, y aquí el cine y muy especialmente los estudios sobre cine pueden brindar aportes significativos. Entiendo que hay dos formas fundamentales de acercarnos al espacio representado en el cine:

- a.- estudiando la postura, la ubicación, o la ausencia del realizador, para ello invito nuevamente a la lectura de Nichols,
- b.- o pensando en términos más básicos... ¿cómo estamos plasmando la representación del espacio tridimensional en una imagen proyectada que finalmente será bidimensional<sup>84</sup>?

Esto prácticamente no se piensa, pero es uno de los aspectos fundamentales cuando trabajamos con otros culturales. Siempre encontramos los cuestionamientos éticos cuando hacemos cine con otros culturales, si no será hora que ellos mismos hagan sus películas sobre ellos, que ellos

---

<sup>84</sup> Creo que no es tiempo aun de poder pensar en documentales tridimensionales... además aun no he visto ninguna película en este sistema, así que no puedo hablar de ello, pero habrá que pensarlo pronto.

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

mismos hagan su propia antropología audiovisual, cómo es la relación de poder entre las diferentes culturas al interior de la producción, etc.

Convenimos que hay una forma particular de narrar en cada cultura, pero también hubo y hay una forma de representar el espacio... Y ni nos hemos dado cuenta, por decirlo suavemente, del tremendo condicionamiento al que ya estamos sometidos todos los que no somos Akira Kurosawa: las ópticas, las lentes de las cámaras fueron concebidas desde el principio de los tiempos de la cinematografía en base al que por entonces se consideraba el más preciso de los sistemas de representación bidimensional de la tridimensión, la perspectiva a un punto de fuga. Y digo Kurosawa porque según los corrillos cinematográficos del momento, sólo él para el último plano de su película *Madadaio*<sup>85</sup> fue capaz de exigir y lograr que le construyeran un lente que representara lo que entendemos en occidente como perspectiva oriental, es decir, donde el punto de fuga al cual confluyen las líneas paralelas del espacio en cuestión, está en el interior del observador. Esta simplificada explicación de la concepción del espacio y su representación en el mundo oriental, que es propia y tradicional de la cultura japonesa, ha quedado -casi- por completo fuera de las producciones cinematográficas de todo este siglo largo que dicha disciplina tiene de presentarnos su visión del mundo. Ni decir de las representaciones de otros espacios concebidos por otras culturas con menos capacidad económica, por qué no decirlo, de influenciar en la maquinaria de la cinematografía.

Es cierto que hacemos películas para nuestros “co-culturales”, digamos, pero es cierto también que hay que pensar esta instancia de representación de “los otros”.

Aunque no voy a ahondar en el tema<sup>86</sup>, quiero recordar que el espacio es una construcción cultural, que ha sido comprendido, valorado, organizado y representado por cada cultura de un modo coherente a su concepción. Al llegar el tiempo de la fotografía, el cine y el vídeo, la industria todopoderosa que sostiene a estos medios de expresión y comunicación, sin pensar en ello porque sinceramente no era de su interés (como también lo explica perfectamente Piault), optó por el sistema propio de su cultura, para simplificar, la occidental contemporánea hija del Renacimiento donde se engendra este sistema de representación visual. Y como si esto fuera poco, además le hemos impreso a la mirada cinematográfica, a los códigos de nuestro lenguaje visual occidental: el ángulo picado y contrapicado como valoraciones de los objetos o personas representados, el fundido a negro como elipsis temporal, etc.

Por tanto nos hemos quedado limitados a nuestra propia cultura, salvo que consigamos lo de Kurosawa para cada una de las culturas que representemos o con las que podamos tener la oportunidad de trabajar. Entonces cuando nos referimos a un otro cultural en nuestras producciones o registros audiovisuales, ya estamos poniéndole a dicha imagen las anteojeras de nuestro sistema de representación bidimensional del espacio tridimensional, independientemente de cómo cada cual lo interprete y represente.

### **Un último apunte de prioridad uno: sobre compromiso e implicación**

---

<sup>85</sup> Producida en Japón en 1993.

<sup>86</sup> Para ello pueden consultarse mis escritos citados en la bibliografía, en los que he planteado ampliamente ésta mi preocupación básica.

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

Hay un dicho en España con referencias culinarias, que expresa con una gráfica contundente, la diferencia de estos conceptos: “en los huevos con bacon, la gallina está comprometida y el cerdo implicado”.

Y en el documental ¿quién es el implicado? Sin duda, primero el o los protagonistas. Ellos ponen el cuerpo también muy gráficamente, son los que se exhiben, son los que se desnudan, son quienes hacen posible nuestra tarea como investigadores y como realizadores.

Nosotros, en nuestro rol, seguramente nos comprometemos, y también podemos implicarnos, pero sin duda debemos implicarnos realmente con ellos, casi más que con nuestra disciplina.

En nuestros cursos sobre cine antropológico, esto es lo que les inculcamos a los participantes, el primer objetivo es ser respetuoso con los protagonistas, respetuoso desde dar una buena imagen audio-visual de ellos hasta ser lo más fieles posible a sus intenciones en el decir, en el estar, en el ser. Nosotros construimos el relato, hacemos la película, damos nuestra interpretación de la realidad que ellos, los protagonistas, viven. Ellos nos regalan sus tiempos, sus energías, sus imágenes y palabras, sus gestos, sus sentimientos, su esfuerzo, se exponen en todo sentido y nosotros, que podemos o no compartir con ellos la pantalla o las ideas, estamos básicamente en segundo plano, comprometidos pero no tan expuestos.

Es con los protagonistas, más que con la ciencia, que un realizador se implica; un antropólogo seguramente se deberá más a su disciplina, a su rigor científico, luego a los protagonistas. Lo hemos visto muchas veces: la pretensión de objetividad o de rigurosidad, o de imparcialidad, destrozando la imagen, la persona misma del protagonista, por haber participado en una película hecha por antropólogos, no por cineastas. Lo mismo pasa muchas veces cuando el realizador es periodista, todo otro tema de discusión que aquí creo no compete.

Claro está que también se ven estos casos cuando el realizador es cineasta; no somos poseedores de la ética por encima de la práctica, hay de todo en las sendas del Señor. Pero aquí y en cada sitio que propagamos nuestras propuestas, propiciamos el absoluto compromiso-implicación primaria, básica y fundamental con quienes hacen posible nuestra labor: los protagonistas.

Muchas veces nos toca hacer una película sobre alguien detestable... eso nos pone a prueba, y sin embargo, también está en nuestro buen hacer, ofrecerles a los espectadores la imagen más respetuosa que seamos capaces sobre ese ser impresentable... confiados que sus pensamientos y acciones darán cuenta de él.

### **¿Conclusiones?**

Si en algún momento, en los comienzos de estas disciplinas, la fe ciega en la ciencia y la tecnología expresada en las cámaras y luego en los equipos de captación de sonido, como manifestación de la precisión y veracidad, llevó a los antropólogos y cineastas a defender la “objetividad” de lo filmado, hoy el propio desarrollo de aquella tecnología devenida en digital juega como un *boomerang* y hace sospechar de la autenticidad de lo filmado (como la consecuencia contraria de la hipervisualidad de la que hablaba al principio). Hoy sabemos casi por sentido común que todo puede ser tergiversado, manipulado, digitalizado en todos los sentidos de las palabras. Y esto también se aplica a otra frase célebre de las conversaciones

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

comunes: “fue sacado de contexto”, cosa que se aplica en demasía incluso en el ámbito de lo periodístico y poco se analiza en el cine o en antropología... un punto que necesita una amplia revisión.

La experiencia (al menos la mía) da cuenta que el cine produce un tipo de conocimiento subjetivo, parcial, temporal, relativo, modificable, interpretable, o sea, conocimiento a secas, sólo que lo produce a través de imágenes y sonidos, a veces también de texto escrito o palabra hablada dicha por el propio autor. Todo reside en el rigor y la exposición del punto de vista del autor, de su posición ideológica o teórica si se quiere.

Sin duda, los historiadores de las artes y los antropólogos compartimos el interés por las producciones cinematográficas, porque sus obras y los contextos de producción, las trastiendas y las incidencias en el público son objeto fundamental de nuestros estudios. Los registros de nuestros intereses, por ejemplo para la Historia del Arte una filmación en bruto (ya sea que la filmemos nosotros u otros, con lo que implica la diferencia en las variables a estudiar) sobre cómo trabaja un artista en su taller o en la calle, pueden darnos mucha información esencial para la comprensión de su obra y de sí mismo. Pero creo que aparte de aportar nuestras reflexiones, de “utilizar” el cine como medio de conocimiento parcializado de nuestros objetos y sujetos de estudio, para la difusión de nuestras propuestas y analizar sus obras deberíamos dejar que los que hagan cine sean los cineastas, y nosotros hacer antropología e historia, y en lo posible, trabajar en conjunto para producir conocimientos más rigurosos, pero que ellos los sigan haciendo atractivos, emocionantes, que será cuando no pierdan su esencia.

Registrar, analizar, aprehender las posibilidades y limitaciones de ese soporte, de ese “lenguaje”, tal como pasa con la literatura, es otro cantar, requiere otros estudios, porque ya no vale decir como alguna vez la Dra. en Antropología Audiovisual Carmen Guarini dijo: “hay que cambiar el lenguaje del cine para adaptarlo a la Antropología”, sin conocer para nada ese “lenguaje”.

En la Historia del Arte eso lo tenemos muy claro: no se puede cambiar una disciplina que no se conoce en profundidad, ¿o cómo creen que Picasso pudo romper las normas? Porque primero fue un genio en el manejo de todas las variables existentes hasta ese momento, desde allí sí se pueden proponer cosas nuevas.

“El problema que tenemos es que nuestras películas son aburridas hasta para nosotros” me decía una antropóloga dedicada a la producción de documentos audiovisuales hace unos años en México, y similares comentarios vengo oyendo de antropólogos de Europa y América desde 1992, cuando empecé a trabajar sobre este tipo producciones. Los comentarios se continuaban con la pregunta “¿Cómo hacen los cineastas para que sus documentales sean tan atractivos?”. La respuesta era sencilla: ¡hacen cine!

Ahora el desafío puede ser hacer una película de rigor científico y seductora para el público, si eso es lo que quieren algunos antropólogos audiovisuales. Ojo que también estamos hablando, como nos advertía Geertz, de las miserias del autor: hacer documentales puede dar una proyección (valga el juego de palabras) mucho mayor, nos puede permitir salir del círculo de colegas hacia un público más amplio y obtener en el mejor de los casos una “fama” que difícilmente se tenga como escritor de antropología... Sincerémonos, lo mismo pasa con la

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

historia y con la Historia del Arte: la TV, el cine, internet, llaman la atención, también y sobre todo, del ego del autor.

Volvamos a las obras.

“Tanto el cine de ficción como el cine documental operan gobernados por la necesidad de construir un relato, lo cual obliga al realizador a extremar el proceso de selección de aquellas unidades audiovisuales requeridas para llevar a cabo el filme. El número de planos, el formato, la composición, la duración y otras decisiones trasponen la realidad del acontecimiento fílmico; proceso de reducción y construcción **artificial** que es definitivamente materializado durante el montaje. En esta operación, el realizador se obliga a sí mismo a convertir su material en algo legible, un relato que es siempre una reflexión **impersonal** o personal de lo relatado. El cine, cualquiera sea su estilo, es algo **extraordinariamente artificial** y, por consiguiente, un artefacto que **simplemente** expresa la cultura de sus realizadores, la comunidad a la que pertenecen y el contexto histórico en que se desenvuelven.”<sup>87</sup>

Estas palabras dan cuenta de lo poco que se reflexiona a veces sobre la propia producción textual: ¿acaso no podríamos decir lo mismo sobre la antropología escrita? Y lo peor es que desprecian las posibilidades de lo que luego se afanan en explicar, proyecto adentro. Si el cine es tan artificial y habla tan poco de los personajes, ¿para qué detenernos en él? “**Simplemente**”, pocas cosas tan complejas como el cine, realmente pocas, como la antropología, y de ambas todos debemos aprender.

Los documentales, como bien dice Nichols, no se diferencian de las ficciones en su construcción como textos sino en las representaciones que hacen; en su núcleo no hay tanto una historia y su mundo imaginario como un argumento, una proposición, una representación sobre el mundo histórico, sobre el mundo en el que vivimos, no sobre el que imaginamos [que podríamos] vivir.

Dos búsquedas de resultados tan distantes, no pueden más que converger en algunos puntos de sus procesos, en la causalidad de sus nacimientos, como magníficamente explica Marc Henri Piault. Por eso, tampoco debemos forzarlos a ser más compatibles de lo que son. Pero sí podemos reflexionar del uno con el otro y el uno respecto del otro, así como en conjunto con las herramientas, métodos y capacidades de cada disciplina.

Lo importante es comprender esto mismo: que son disciplinas diferentes, con puntos en común, capaces de discutir muchas cuestiones de mutuo interés y capaces también cooperar para alcanzar mejores resultados en sus propias producciones, en sus formas, contenidos y procesos, en sus alcances y en sus posibilidades de aportar sus visiones críticas de la realidad, para así colaborar para construir entre todos un mundo más justo, más solidario, más equitativo y más respetuoso con las diversidades, incluso entre las disciplinarias.

“... el paso de la representación fotográfica a la puesta en imágenes del movimiento desvela la centralidad de la relación entre espacio y tiempo. Esta oposición, paradójicamente irreductible y

---

<sup>87</sup> Margarita Alvarado y Francisco Gallardo editaron en asociación en 2006, esta compilación de trabajos resultados del Proyecto FONDECYT n° 1030029. Las negrillas son mías. El análisis de los resultados merece otra investigación.



TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

sin embargo superada, se sitúa en el centro de la interrogación antropológica [...] revela la necesaria mediación *en lo vivido*, del afecto y del sentimiento, de la emoción y de las formas de expresión y de comunicación no verbales.” (Piault, 2000:15).

El cine y especialmente el cine documental, fue, es y debería seguir siendo de gran interés para la antropología, por lo que aporta de la cultura audiovisual de quienes lo construyen y por lo que puede aportar sobre los protagonistas y porque, como dice también Piault, estas huellas del espacio-tiempo renuevan el trabajo de la antropología y de la historia porque proponen un dinámico cuestionamiento sobre el proceso del conocimiento.

Transmitir una comprensión de lo sucedido en ese espacio-tiempo que nos ha llamado la atención, los hechos, los pensamientos, las acciones y sensaciones, los sentimientos generados en las personas en cuestión, es lo que nos quita el sueño a cineastas, antropólogos e historiadores y es también la ilusión que nos despierta cada día. Y creo que *transmitir*, independientemente del soporte sobre el que lo hagamos, es posible sólo desde la reflexión como consecuencia de una práctica “real”; lo demás, a lo más puede comunicar, como diría Debray.

### Referencias citadas<sup>88</sup>

ALVARADO, M. y F. GALLARDO, 2006. La imagen del nativo en el cine ficción y documental chileno. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11(1).

ARANDA, R. y A. SAGÜÉS SILVA, 1998. *El "arte" de los otros y... nosotros*. Minerva, La Plata.

AUMONT, J., 1980. L'espace et la matière. En *Théorie du film*, Aumont, J. y J. L. Leutrat (Eds.), pp. 9-20. Albatros, Paris.

AUMONT, J., 1992. *La imagen*. Paidós, Barcelona.

BRUNER, J., 1991. *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Alianza, Madrid.

BUXÓ, M. J. y J. M. DE MIGUEL (Eds.), 1999. *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Proyecto A Ediciones, Barcelona.

BUXÓ I REY, M. J., 1999. ... que mil palabras. En *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, M.J. Buxó y J.M. de Miguel (Eds.), pp. 1-22. Proyecto A Ediciones, Barcelona.

DEBRAY, R., 1997. *Transmitir*. Manantial, Buenos Aires.

---

<sup>88</sup> Como en toda selección de obras de referencia (más allá de las citadas), queda mucho texto importante sin apuntar; reconozco que es notable que en la presente selección me refiera a libros de hace unos años, alrededor de diez, mínimo. Desde luego, debe haberse publicado mucho más de lo que es para mí humanamente posible seguir la pista, pero lo leído editado desde entonces sobre el tema no me ha aportado mucha cosa nueva, más bien a mi entender, han sido vanas discusiones sobre estos mismos textos y sus proposiciones, o los consabidos refritos, que aportan aun menos.

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

DELGADO, M. 1999. Cine. En *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, M.J. Buxó y J.M. de Miguel (Eds.), pp. 49-77. Proyecto A Ediciones, Barcelona.

FERNÁNDEZ, A., 1991 (1983). El cine y la investigación en ciencias sociales. En *Cine, antropología y colonialismo*, A.Colombres (Comp.), pp. 169-189. Ediciones del Sol y CLACSO, Buenos Aires.

FURNARI ALONSO DE ARMIÑO, A. y A. SAGÜÉS SILVA, 2001. Cine antropológico: proposiciones, contactos, y diferencias con una cierta Antropología Visual. *Anales* 9: 93-105.

GEERTZ, C., 1989 (1983). *El antropólogo como autor*. Paidós, Barcelona.

GEERTZ, C., 1995. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona.

NICHOLS, B., 1991. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona.

PANOFSKY, E., 1999. *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets, Barcelona.

PIAULT, M. H., 2000. *Antropología y cine*. Cátedra, Madrid.

PINTO BARO, 1999. Video. En *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, M.J. Buxó y J.M. de Miguel (Eds.), pp. 79-104. Proyecto A Ediciones, Barcelona.

RAMÍREZ, J. A., 1994. *Ecosistema y explosión de las artes*. Anagrama, Barcelona.

RAMÍREZ, J. A., 1998. *Historia y crítica del arte: Fallas (y fallos)*. Fundación César Manrique, Lanzarote, Madrid.

SAGÜÉS, A., 1994. ¿Arte etnográfico? No. Documento de trabajo, Cátedra de Historia de las Artes Visuales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

SAGÜÉS, A., 1995. El *wiño*y *xipantu* como representación cosmológica. Documento de trabajo, Cátedra de Historia de las Artes Visuales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

SAGÜÉS, A., 1995. *La problemática de las representaciones cosmológicas. El caso de las comunidades mapuche argentinas de Los Toldos (Buenos Aires); Millaín, Felipín y Ragiño (Neuquén)*. Tesina de Licenciatura Instituto de Historia del arte Argentino y Americano Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

SAGÜÉS, A., 1996. Mapu y Pachamama. Documento de trabajo, Cátedra de Historia de las Artes Visuales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

SAGÜÉS, A., 1996. Recursos culturales mapuche del Neuquén. Documento de trabajo, Cátedra de Antropología social, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA  
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL  
PRESENTE, APERTURAS

SAGÜÉS, A., 1998. Las representaciones plástico-visuales de los Pueblos Originarios de América. En *Actas del 2º Encuentro Internacional de Historiadores del Arte. Universidad de La Habana. Cuba 1997*. Minerva, La Plata.

SAGÜÉS, A. y D. SÁNCHEZ, 1999. *América Antigua II*. Dos Elefantes, La Plata.

SAGÜÉS SILVA, A., 2000. *Un enfoque interdisciplinario para el abordaje de las representaciones de América Antigua. El caso de la cultura Tiwanaku*. Investigación de Doctorado, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, Leioa.

SAGÜÉS SILVA, A. 2001. *La construcción audiovisual de la imagen de un 'otro cultural'. Los documentales sobre el Pueblo Mapuche*. Tesis de Maestría, Universidad Internacional de Andalucía.

SAGÜÉS SILVA, A., 2001. Otra actualidad del arte de América Latina. En *Actas del IV Congreso del CEALC, América Latina: sumando visiones para el nuevo milenio*. Universitat Rovira i Virgili, Tarragona.

SAGÜÉS SILVA, A., 2002, El género documental en América: realidades y perspectivas. En *Memoria del II Encuentro Hispanoamericano de Vídeo Documental Independiente "Contra el Silencio Todas las Voces"*. México DF.

SAGÜÉS SILVA, A., 2003. Cine Documental: aprender, hacer, enseñar a hacer y volver a aprender. *Idea La Mancha. Revista de Educación y Ciencia de Castilla-La Mancha* 2.

SAGÜÉS SILVA, A., 2008. *Propuesta para una estrategia de abordaje y análisis de las representaciones plásticas y espaciales. Reflexiones en torno a la cultura Tiwanaku*. Tesis Doctoral, Universidad del País Vasco, Leioa.