

Algunas reglas para la construcción de un audiovisual antropológico

José C. Lisón Arcal

Departamento de Antropología Social. Universidad Complutense de Madrid
jclisona@cps.ucm.es

Resumen: Quienes se acercan a la Antropología audiovisual suelen empezar preguntando con la impaciencia y el entusiasmo del aprendiz de brujo cómo ponerse de inmediato manos a la obra a realizar un audiovisual antropológico. En estas páginas se intenta proporcionarles una breve guía que combina aspectos teóricos y prácticos básicos a partir de seis puntos de referencia elegidos *ad hoc* para este fin: contexto y contextualización, informantes integrados en su contexto, entrevistas, descripción de hechos, interpretación, y edición.

Palabras clave: Antropología audiovisual, Imágenes, Contexto, informantes, Entrevistas, Descripción, Interpretación, Edición.

Summary: Those who come to study Audiovisual Anthropology tend to start asking with the impatience and excitement of the sorcerer's apprentice how to immediately get to work to make an anthropological audiovisual. These pages attempt to provide a brief guide that combines theoretical and practical aspects from six basic points of reference chosen *ad hoc* for this purpose: Context and contextualization, integrated in context informants, interviewing, facts description, interpretation, and editing.

Keywords: Audiovisual Anthropology, Images, Context, Informants, Interviewing, Interpretation, Editing.

1. Palabras, miradas, articulaciones...

La idea inmediata que ronda las mentes de quienes se acercan a iniciarse en Antropología visual es aprender a «hacer audiovisuales antropológicos» y una de sus invariables primeras preguntas suele estar directamente relacionada con cómo se consigue que un audiovisual pueda ser etiquetado de antropológico. Nadie parece sorprenderse, aunque estoy seguro de percibir siempre cierta dosis de desazón, cuando mi respuesta también invariable es «cuando contiene conocimiento antropológico». A continuación añado que para construir el conocimiento antropológico es necesario tener formación antropológica, plantearse un objeto de estudio, hacer el correspondiente trabajo de campo, conseguir elaborar una etnografía detallada y minuciosa y aplicarse en hacer una cuidadosa interpretación cultural a partir de ella. A esto sigue un tenso silencio casi siempre roto por alguien al borde de la desesperación que acaba por

preguntar algo así como: «¿entonces qué pasa con lo audiovisual?», una forma políticamente correcta de decir que se siente engañado o engañada, al menos en lo que eran sus expectativas iniciales.

Pronto descubrirá que no hay motivo para el desengaño pero que el primer paso para hacer Antropología visual o, si se quiere, Antropología audiovisual, es no perder de vista nuestra identidad antropológica. Worth (1995: 209) lo deja muy claro defendiendo «que la grabación visual tiene un gran valor en la obtención de datos culturales mientras sepamos qué es lo que grabamos, mientras seamos conscientes de cómo y mediante qué reglas seleccionamos nuestro objeto de interés y mientras tengamos conocimiento de cómo organizamos las distintas unidades de un filme a partir del cual realizaremos nuestro análisis». No deja lugar a dudas, es la perspectiva antropológica la que debe guiar la cámara y la que debe dar sentido a todo el planteamiento audiovisual. Más aún, se trata, insisto, en un intento de ir un paso más allá, de utilizar los medios audiovisuales en todas y cada una de las etapas de nuestra actividad profesional porque son poderosas herramientas para dotar a la Antropología de nuevas capacidades de recogida de datos, pero también de nuevos niveles de análisis, de interpretación, de expresión y de representación. Plantearse el «hacer audiovisuales antropológicos» debería ser, por tanto, la última etapa. Por supuesto, con unos medios tan potentes, ahora digitales y en continua y rápida reinención, tenemos ante nosotros un reto permanente de descubrir e inventar nuevas maneras de hacerlos útiles para el trabajo antropológico.

Para hacer Antropología audiovisual lo primero es tener clara nuestra identidad profesional y no perderla de vista en ningún momento. La propia denominación debería ser suficiente para darnos cuenta de que el sustantivo y lo sustantivo es la Antropología y el calificativo (la herramienta) lo audiovisual. El fin de nuestro trabajo es hacer Antropología, el medio para construirla es audiovisual y no podemos confundir medios con fines. Si partimos de esta premisa, plantearse las reglas básicas del audiovisual antropológico puede resultar más fácil, puesto que deben estar orientadas a conseguir mejorar la construcción y la presentación de la Antropología. No obstante, antes de ir más lejos, creo conveniente aclarar que aunque aquí se aborda una forma determinada de plantearse un proyecto de Antropología audiovisual, esta no es la única ni la mejor manera de hacerlo. De hecho, algo muy habitual, desde el trabajo de Sol Worth y John Adair (1972) con los indios navajo, es ofrecerle la cámara a los informantes y proponerles que nos construyan su propia mirada. Nunca está de más mantener abierta esta posibilidad aunque sea parcialmente, en especial en unos tiempos como los nuestros en los que casi cualquier persona está familiarizada con el manejo básico del video y de la fotografía aunque sea a través del móvil.

Aunque se han hecho notables esfuerzos por avanzar en el desarrollo de la Antropología visual, la presentación del conocimiento antropológico se ha llevado a cabo primordialmente mediante el texto escrito. Esto implica una determinada manera de pensar, organizar y explicar que hemos tenido que aprender a lo largo de nuestro proceso de formación académica. Desde el primer momento pensamos nuestro tema objeto de estudio en términos verbales, o mejor dicho literarios, porque lo habitual es convertir el resultado de nuestra investigación en una monografía antropológica siguiendo las reglas de publicación de textos establecidas al uso. También observamos hechos e interacciones para anotarlos en un cuaderno de campo, para construir con ellos un texto; grabamos el audio de las entrevistas de nuestros informantes para conseguir «transcribir» sus palabras tal como las han dicho y citarlas por escrito «literalmente» o «al pie de la letra» con intención de recuperar su sentido y sus matices de la forma más precisa posible. En buena medida, miramos el mundo de manera literaria, convertimos, reducimos experiencias audiovisuales a textos. Nada que objetar y hasta ahora esta ha sido y sigue siendo una excelente manera de abrirnos camino a la comprensión de otras culturas. Más aún, gracias a estas conversiones de miradas y observaciones mayormente audiovisuales a textos

logramos altos niveles de abstracción que hacen posible la construcción de conceptos complejos, su análisis, interpretación y entendimiento compartido. Sin embargo, si nos quedamos ahí, ahora que las tecnologías audiovisuales digitales nos ofrecen la posibilidad de mirar el mundo a través de una cámara y capturar momentos, hechos, acciones, lugares, contextos y actores de una manera tan concreta y detallada como nunca hasta ahora, creo poder afirmar con acierto que nos estamos perdiendo algo importante. Y no es que, como señalaba MacDougall en su artículo «The Visual in Anthropology», haya habido una carencia de interés por lo visual en la Antropología sino que el problema de esta disciplina ha sido siempre el de qué hacer con lo visual. Además, nos advierte, la Antropología visual no puede ser ni una copia de la escrita ni un sustituto de esta (MacDougall, 1997: 276-296). Aquí nos queda una ulterior matización, ya que la cuestión tampoco puede reducirse exclusivamente a lo visual, «puesto que también está el tema de la voz, de la dialéctica entre vista y sonido, lo visual y lo oral» (Grims-haw, 1997: 37), y de ahí mi preferencia por usar el término Antropología audiovisual.

Aunque ya lo he citado en alguna otra ocasión en mis escritos, no puedo sino de nuevo recurrir a Fernández-Santos, uno de nuestros grandes críticos de cine, que tenía muy clara la diferencia de perspectiva que entrañaba representar el mundo a través de un texto o de una cámara. Hablando sobre la película del director Víctor Erice titulada *El Sur*, que partía de la historia contada en una novela, la valoraba muy positivamente porque «... se vale de medios inimaginables en literatura, inventa escenas sólo posibles en el cine, crea una cadencia propia, intraducible, y de la elegía narrada extrae una secreta musicalidad, imposible de imaginar sobre una cuartilla en blanco...» (*El País*, 25 de mayo de 1985). Fernández-Santos se alejaba claramente con esta afirmación de un planteamiento por entonces muy común de otros críticos a quienes Umberto Eco califica en algún momento como «*lingüistas* del cine». Este autor, hablando de la comunicación fílmica y del código cinematográfico, afirma rotundamente que «un código comunicativo extralingüístico no debe construirse necesariamente sobre el modelo de la lengua» (Eco, 1981: 274). Pero Eco (1981: 254) va más allá y atribuye al cine una tercera articulación frente a la palabra que tendría sólo dos, ya que en la lengua, la significación surge del juego mutuo de monemas y morfemas. Una articulación añadida facilitaría a la imagen en movimiento un poder de comunicación, de transmisión de significados, que no tiene la palabra: «en el fluir diacrónico de los fotogramas se combinan varias figuras cinésicas en cada uno de ellos y en el curso del encuadre varios signos combinados en sintagmas, con una riqueza contextual que sin duda hace del cinematógrafo un tipo de comunicación más rico que la palabra, porque en él [...] los distintos significados no se suceden a lo largo del eje sintagmático, sino que aparecen a la vez, y reaccionan desencadenando a la vez varias connotaciones» (Eco, 1981: 286). Y eso que Eco se refiere sólo a las imágenes en movimiento y añade a renglón seguido que «la impresión de realidad dada por la triple articulación visual se complica con las articulaciones complementarias del sonido y la palabra...». Creo que este mayor nivel de complejidad de lo que podríamos denominar el código audiovisual debería ser motivo suficiente para acercarnos a él sin prejuicios y con la intención de adoptarlo para el trabajo antropológico. Entonces, ¿vale la pena mirar el mundo a través de una cámara y captarlo para poder seguir observándolo con la mirada, para explicarlo con imágenes similares a las que pueden captar nuestros ojos? Sin duda, pero no olvidemos que lo que recoge la cámara no es sino la mirada de quien la maneja. Si la maneja una persona con formación antropológica, mirando el mundo en busca de símbolos, significados y valores, que construye sus datos de campo con imágenes y sonido en movimiento, y con fotos (además de texto, por supuesto), si describe, entrevista e interpreta con, por y a través de imágenes, como poco estará añadiendo un nuevo nivel de densidad a su descripción e interpretación antropológicas. Además, como señala E. de Brigard (1995: 66), «El cine es un acopio tan rico de datos que el éxito depende de una buena elección del nivel de análisis». Sustitúyase, si se pretende una cierta actualización, «cine» por medios audiovisuales y la afirmación no puede resultar más adecuada.

Llegados aquí, nuestro siguiente paso debería ser preguntarnos qué elementos interpretan un papel fundamental en un trabajo antropológico al uso para tenerlos presentes en la construcción de nuestro audiovisual. Sin duda, en este nivel podríamos adoptar una postura exhaustiva, enumerando muchos factores plenos de matices, pero nos restaría mucha operatividad y la finalidad de este ensayo es establecer unas directrices sencillas y claras que nos orienten en el proceso de elaboración de un producto reconocible como Antropología audiovisual. Siguiendo esta línea pragmática podríamos empezar identificando y tratando los siguientes seis elementos básicos para iniciarse en la práctica: contexto y contextualización, informantes integrados en su contexto, entrevistas, descripción de hechos, interpretación y edición. Por supuesto, se trata de los elementos que me parecen los más adecuados porque suelen ser los que más preocupan a quienes empiezan a experimentar con las herramientas audiovisuales. Podrían ser otros o enfocarse desde otra perspectiva, añadirse nuevos o denominarse de otra manera y reconozco que mi elección pueda parecer arbitraria a quien parta de otro enfoque. Además, estos elementos resultan perfectamente reconocibles como propios de cualquier trabajo antropológico y, dada su relevancia antropológica, he decidido tomarlos como punto de partida para intentar dar algunas pautas sobre cómo manejar su expresión y representación audiovisual.

Pero antes de pasar a reflexionar específicamente sobre estos seis elementos es preciso hacer una obligada y agradecida referencia a Karl Heider. Este antropólogo norteamericano es uno de los pioneros de la Antropología audiovisual y en su libro *Ethnographic Film*, publicado en 1976, trató de sistematizar las reglas para identificar una película etnográfica. Eran épocas analógicas, filmar era muy costoso y quedaba al alcance de muy pocos y el propio título del libro da pie a poner el cine por delante de la etnografía, siendo esta una atributo de aquel. El tiempo ha impuesto la inevitable pátina de obsolescencia sobre aquel trabajo y hoy día la crítica puede resultar relativamente tentadora; sin embargo, su capítulo tercero, que trata sobre los atributos del film etnográfico, sigue teniendo algunos elementos plenamente vigentes, por ejemplo en lo que se refiere al contenido, insistiendo en cuidar la contextualización y en mostrar las interacciones contextualizadas. Yo me inicié con ese texto y desde estas páginas me declaro deudor agradecido.

2. Contexto y contextualización (no son planos largos)

Es la clave para describir, comprender e interpretar cualquier aspecto de la cultura. Sin contextualización no podemos hablar de significado. Debería ser nuestro punto de partida, nuestra primera meta, describir sistemática y detalladamente el contexto. Ahora bien, si algo permite el encuadre visual es gozar de una gran riqueza contextual. No cualquier encuadre, por supuesto, porque si hacemos un enfoque con el «macro» sobre el detalle de un objeto cualquiera, de modo que tanto el objeto completo resulte inidentificable así como el fondo sobre el que reposa, estaremos perdiendo esa posibilidad. Pero esto sólo sería factible si sólo hay una única imagen y sólo un encuadre. Los primeros planos extremos como el caso que acabo de exponer suelen hacerse como parte de una toma o de una serie de tomas en las que varían los encuadres y que luego se unen para describir algo. Es decir, que tanto en la instantánea fotográfica como en la imagen en movimiento este tipo de encuadre se puede utilizar como una forma de añadir información detallada, de completar aquello de lo que ya informan otros encuadres más amplios y generales. Si recurrimos a una instantánea de detalle extremo, lo lógico es acompañarla de otras complementarias con perspectivas angulares más abiertas.

Hasta aquí, más o menos igual que con la descripción con palabras: «Estaba sentado en la mesa de su despacho escribiendo en un ordenador portátil al que le faltaba la tecla que

desplaza el cursor hacia la derecha». Haciendo uso de una cámara de fotos tendríamos, por ejemplo, una instantánea que mostraría al personaje sentado a la mesa de su despacho tecleando en su ordenador y luego otra del detalle de la tecla faltante. Limito a propósito el número de fotos a dos para intentar guardar cierto equilibrio con la brevedad del texto. No obstante, al mirar la foto de encuadre más general en la que aparece el personaje seguramente podríamos distinguir si se trata de una persona joven o de edad más avanzada, si el ordenador es un Mac o un PC, si es un portátil de pantalla grande o se trata de un *netbook*, si la mesa está ordenada y limpia o contiene muchos elementos desordenados, si esos elementos son libros, hojas sueltas, discos duros o cualquier otra cosa concreta, etc. Todos esos datos que forman parte del contexto en el que se inserta el personaje no caben en la frase inicial, ni en una más larga, pero son casi inevitables en la foto de encuadre abierto. Más aún, según el tipo y la calidad de la foto podríamos visualizar detalles que llegarían hasta los títulos de algunos libros de los que pudiera haber sobre la mesa o incluso la página por la que están abiertos. Si en lugar de una foto tenemos un metraje de vídeo en una toma de plano medio de unos segundos del personaje tecleando y luego otra toma del detalle de la tecla faltante, podríamos llegar a saber también si utiliza todos los dedos de la mano para teclear o sólo algunos, o si necesita mirar al teclado para encontrar las letras. Si, además, tenemos sonido sincronizado añadiríamos aún más detalles que enriquecerán el contexto y añadirán significado. Ahora bien, aunque este ejemplo podría analizarse desde otras vertientes y con otros fines, me limito aquí a resaltar únicamente el hecho de la riqueza contextual de los encuadres visuales.

Esta reflexión sobre los encuadres tiene más sentido si sabemos que en los primeros textos en los que se reflexionaba sobre la Antropología visual se insistía en la necesidad de hacer un uso muy mayoritario de los planos largos, abriendo al máximo el ángulo del objetivo de la cámara para tener perspectivas lo más generales posibles en un intento de mantener visibles el mayor número de detalles apreciables. Junto a esta preocupación convivían otras como la de mantener la cámara fija en un punto para dejar que los acontecimientos sucedieran ante ella de manera supuestamente objetiva y natural y no se vieran afectados por la presencia de quien la manipula, o la obsesión por filmar eventos o acciones en tiempo real y exhibirlos como culmen de la consecución de una especie de etnografía total en la que nada quedara sin grabarse. Detrás de estas presunciones se escondía una cierta idea de objetividad y veracidad asociada a la imagen filmada, así como de reproducción fiel de la realidad, que ahora no tienen vigencia. En cualquier caso también hubo una tendencia a considerar que, tanto el uso obsesivo de planos largos (también llamados completos o enteros, según se traduzca *long shot*) como de tomas fijas con gran angular y lo más próximas en duración al tiempo real, mejoraba muy notablemente la contextualización. En realidad, nada de esto tiene mucho sentido y, a continuación, voy a intentar explicar los motivos.

En primer lugar, la contextualización debe consistir en aportar los datos necesarios y adecuados del marco de referencia propio en el que tiene lugar el hecho cultural sobre el que se trata en el audiovisual. Es, sin duda, una descripción selectiva y limitada, como no puede ser de otro modo, pero teniendo en cuenta que debe proporcionar los datos necesarios que hagan posible comprender el significado de ese hecho cultural dentro de su entorno. No se trata de aportar mucha información, sino la información precisa, y a eso es a lo que debe estar orientada la mirada desde la cámara, independientemente de los tipos de planos cinematográficos que sea necesario utilizar. Nuestro cometido es antropológico y nuestra mirada a través de la cámara debe estar guiada por la Antropología para identificar y captar hechos relevantes que nos conduzcan al descubrimiento de significados culturales. Aprendemos a mirar el mundo y nuestra mirada es siempre selectiva. Puede que nuestros ojos vean, pero nuestro cerebro mira y al mirar centramos la atención en alguno de los muchos elementos que podemos ver porque los hemos considerado clave para entender la situación que vivimos en un momento determinado.

Sobrevivimos porque miramos, porque seleccionamos los elementos clave del entorno que nos rodea y eso nos permite interpretarlo de manera adecuada para solventar situaciones. Lo mismo hay que hacer con la cámara, mirar a través de ella, seleccionar permanentemente, centrar nuestro encuadre en lo relevante y utilizar el foco adecuado para mostrarlo de manera que se entienda lo que significa. La ventaja es que luego podemos editar lo grabado y componer representaciones de los hechos en las que mostramos perspectivas amplias y generales del entorno combinadas con detalles que nos permitan comprender mejor y de manera más completa el sentido de lo representado audiovisualmente. El contexto, es decir, los datos del entorno en el que adquiere significado cualquier hecho o elemento cultural, no se construye sólo con planos largos, sino con una combinación adecuada de miradas centradas en lo general y en lo específico, en la perspectiva amplia y en el detalle. No hay planos mejores o más adecuados para el contexto porque sean largos, medios, cortos o primerísimos o de detalle, sino por lo que aporta lo que muestran para la comprensión de valores y significados culturales.

Tampoco la duración del plano, el tiempo de que disponemos para mirar, aporta necesariamente más información. Por ejemplo, si tenemos un plano general, muy amplio, en el que apenas podemos distinguir detalles, no por dejarlo más tiempo pasando ante nuestros ojos vamos a percibir más datos. La mirada de la audiencia precisa de una guía para saber qué mirar y cómo interpretar lo que mira, por lo que puede ser más útil tener una combinación de planos (y palabras o sonidos) que orienten nuestra mirada y que nos lleven de lo general a lo particular o viceversa, según corresponda. Se trata de proporcionar los detalles necesarios con primeros planos o medios o largos, combinándolos lo mejor posible para hacer viable la comprensión de hechos que significan, pero cuyos significados rara vez se hacen más evidentes por dejar la cámara fija grabando durante horas. En cualquier caso, nuestro papel, tanto cuando escribimos una monografía como cuando hacemos Antropología audiovisual, es siempre activo y editamos tanto los textos como las imágenes y el sonido. Tomamos decisiones, decidimos qué contamos, cómo y en qué medida, seleccionando lo que consideramos fundamental y desechando lo accesorio y siendo conscientes de que tanto un texto como un audiovisual tienen sus limitaciones.

Mi consejo a la hora de plantearse cómo elaborar el contexto a quienes se inician en la Antropología audiovisual es buscar la eficacia narrativa y tratar de pensar siempre que la audiencia no tiene por qué contar con datos o conocimientos previos del tema. Como ya se ha señalado, tenemos que proporcionar a la audiencia un conjunto ordenado de datos que contenga toda la información necesaria para entender el sentido y el significado de los hechos. Si los hechos a los que hace referencia nuestro audiovisual tienen lugar en una comunidad específica podemos empezar por situarla con detalle en el mapa, de manera que cualquiera pueda hacerse un sencillo esquema mental de su ubicación. Ponernos en el lugar de la audiencia, pensar en qué necesitará ver para entender lo que vamos a contar. ¿Le ayudarán en esa comprensión unos planos generales de localización, o un plano de las calles donde sucede la acción? ¿Resultará de utilidad mostrar escenas del día a día para que se perciba el fluir de la vida cotidiana frente al ambiente festivo que vamos a retratar? ¿Es relevante mostrar los preparativos para que se pueda captar el entusiasmo y el esfuerzo que la gente dedica? ¿Presentamos previamente a los personajes principales de la acción que luego vamos a describir, analizar e interpretar, para que luego se les identifique mejor y se comprenda el papel que tienen? ¿Cómo podemos hacer más fácil la comprensión de los hechos aportando datos sobre las circunstancias que rodean la acción? Este es el tipo de preguntas que debemos hacernos. En resumen, ¿cómo podemos dotar a la audiencia de toda la información necesaria para que entiendan el significado de lo que mostramos por el hecho de suceder dónde sucede, de hacerse como se hace y por quienes lo hacen en el momento en que lo hacen y con la finalidad que les mueve?

Es evidente que para responder a todas estas preguntas tenemos que haber hecho antes un buen trabajo de campo, mejor si acompañados de una cámara, y haber construido pacien-

temente una buena etnografía que ya debemos estar en condiciones de analizar e interpretar antropológicamente. Como ya he señalado en reiteradas ocasiones, la producción de un audiovisual es una tarea «final» para la que es necesario disponer de una perspectiva clara del conocimiento antropológico que se quiere exponer. Algo parecido sucede con el contexto, que en el fondo es también un cometido «final», ya que sin él no se puede comprender adecuadamente el objeto de estudio. Por esto mismo, aunque hay que plantearse desde el principio cómo producir y representar audiovisualmente los elementos de ese contexto, posteriormente, con el trabajo casi completado, en la versión «beta», conviene revisar el conjunto del audiovisual para comprobar que hemos incluido toda la información contextual necesaria.

Los profesionales del documental audiovisual que, como señala Breschand (2004: 17), pretenden hacer de él «el lugar de una toma de conciencia del mundo, de sus múltiples niveles de realidad...» suelen ser muy conscientes de la importancia de contar con tomas abundantes para contextualizar adecuadamente una realidad que reconocen compleja y pluralmente articulada. De hecho, aunque suelen denominarlos planos de recurso o simplemente recursos, dedican no poco tiempo y esfuerzo a acumular una buena reserva de ellos. Consideran que resultan fundamentales para hacer comprensibles en su entorno los hechos que narran y que facilitan los tránsitos fluidos necesarios para que se entienda la conexión entre las partes cuando se cambia de plano o de escena en el proceso de construcción de una secuencia. Estos recursos suelen valorarse como elementos descriptivos muy útiles porque pueden servir para resaltar aspectos del carácter del personaje o personajes, para «crear ambiente» y dar sentido a una escena o secuencia. Si hemos realizado nuestro trabajo de campo con el apoyo de una cámara es más que probable que, por el mero hecho de recoger sistemáticamente datos con ella, dispongamos de abundante material de contexto, pero siempre suele ser necesario volver a hacer nuevas tomas específicas, pensadas especialmente para una más precisa y plural articulación de los hechos. No hay ningún artificio en ello.

3. Informantes integrados en su contexto (personajes)

Una ventaja del audiovisual frente al texto en el caso de la presentación de los informantes suele ser el mayor grado de personalización que adquieren con su presencia en la pantalla, precisamente por esa sensación de mayor realismo que aporta la ya mencionada triple articulación de este medio. Las personas aparecen identificadas visualmente, como cuando interactuamos con ellas en la vida cotidiana, y tenemos la sensación de conectar con ellas y sus circunstancias de manera más directa y emocional, creando un «efecto de realidad especial de la comunicación cinematográfica» (Eco, 1981: 288). Se las dota así de una dimensión particular que refuerza su presencia y, en alguna medida, la importancia de su papel. En este caso puede resultar muy útil conocer algunas de las reglas por las que se rigen los cineastas en el género del documental. Podemos apoyarnos en los personajes, como señala Rabiger (1989: 178-181), para que presenten los acontecimientos, bien sea como protagonistas o como espectadores, haciéndolos tan centrales en la presentación de los hechos, como, por ejemplo, en el caso de una historia de vida, que se trate casi de una especie de autobiografía.

En el conocido caso de *Nanook of the North*, de Flaherty, el cazador esquimal es la figura central en compañía de su familia y en su relación con la cámara se construye una sensación de intimidad y de casi «observación participante» muy atractiva desde una perspectiva antropológica. Del mismo modo, en *Salesman*, de los hermanos Maysles, la observación desde la cámara parece mantener una cierta distancia con el protagonista pero con tal eficacia narrativa que logra que nos identifiquemos con un perdedor (Rabiger, 1989: 178). En ambos casos, los personajes aparecen retratados como parte y consecuencia de un entorno que explica su forma

de vida, su visión de mundo, sus valores, y en cierto modo su búsqueda de sentido a su propia existencia. Son personajes cuya descripción se basa en integrarlos minuciosa y sistemáticamente en su contexto.

Algo muy frecuente en el género del documental es contar con múltiples personajes que van aportando sus puntos de vista, no siempre coincidentes, con la finalidad de dar una perspectiva más plural y compleja de los hechos, permitiendo la percepción más clara de los matices, luces y sombras que constituyen cualquier realidad humana. De nuevo tenemos aquí una poderosa herramienta que parece especialmente diseñada para los intereses de la Antropología. Con las imágenes podemos trenzar una trama de intervenciones sucesivas, con total inmediatez y presentadas con la fuerza añadida del tono de voz, la expresividad gestual del lenguaje corporal y la presencia identificadora de los rostros de las personas en el entorno en el que se recogieron. Una edición cuidada, evitando a toda costa la descontextualización del sentido de las palabras de los informantes, puede resultar tremendamente eficaz en la presentación cruzada de perspectivas plurales que luego resulten una buena base para sostener y fundamentar con solidez nuestra ulterior interpretación de los hechos.

Sin embargo, creo conveniente advertir aquí de la indeseable tendencia a hacer excesivamente breves las apariciones de los informantes y sus explicaciones. En aras de una mayor eficacia narrativa y con la excusa de no cansar a la audiencia, se suelen acotar y recortar sus voces, dando más la impresión de estar frente a respuestas propias de encuestas que a declaraciones abiertas y pensadas para lograr matizaciones más propias de una entrevista en profundidad. Una vez más, si nos mantenemos fieles a nuestra perspectiva antropológica, ganaremos en densidad descriptiva. Al igual que cuando seleccionamos una cita literal para un texto escrito, cuando elegimos una respuesta de un informante ante la cámara debemos intentar respetar no sólo la forma literal, sino el sentido claro y matizado que se pretendió que tuvieran las palabras emitidas en su contexto original.

Todavía hay quien se plantea el efecto intrusivo de una cámara entre las personas a las que queremos grabar. Es un tema recurrente entre los argumentos de los detractores del uso del video en Antropología y creo que Ardèvol (2004: 24) lo zanja definitivamente cuando dice sobre la fotografía y el vídeo que al igual que la escritura «son técnicas de registro de la experiencia, y los efectos de mediación no pueden evitarse, pero se pueden reconocer y no siempre juegan en contra». Tengo que decir que no he tenido problemas con mis informantes para ponerlos delante de una cámara y conseguir su participación. Creo que eso se debe a que son precisamente «mis informantes» y hemos establecido entre nosotros una relación de confianza, algo por otro lado esperable en un trabajo de campo antropológico bien hecho. La cámara o cámaras que yo utilizo están allí porque forman parte de nuestro trato ya familiar y, en cierto modo, ellos las identifican también como «sus cámaras» y pueden entender los motivos por los que les propongo que participen en la filmación. Precisamente, algo que se refleja muy bien en un audiovisual es precisamente la calidad de la relación del antropólogo con los informantes. En seguida se percibe la fluidez de una relación de mutua confianza, de una seguridad ante la cámara que, si bien inicialmente puede ser titubeante, tiende a asentarse con el paso de los fotogramas y sus discursos se hacen más sueltos, animados y hasta enérgicos.

Otro aspecto importante de la presencia de los informantes ante la cámara es la necesidad de mantenerlos identificados. No se trata simplemente de poner nombres y apellidos a cada persona que aparece, sino de dotarles de una identidad asociada con el papel que interpretan en relación con lo que acontece. Puede ser importante darles un nombre, real o imaginario, como ellos prefieran, acompañado de otra denominación que identifique su rol en el contexto y facilite comprender mejor y más fácilmente el sentido de su participación y las aportaciones al discurso central del audiovisual. Esta identificación suele funcionar mejor y se retiene con

mayor eficacia si está escrita, a modo de subtítulo, al menos en las primeras apariciones del sujeto y puede ser tan sencilla como, por ejemplo, Juan, Capitán de la Filá de los Aragoneses, o también, Pedro, Hermano Mayor de la Cofradía del Descendimiento. De este modo los personajes aparecen conectados con los hechos de los que participan, cobran consistencia y empiezan a ser contextualizados, facilitando al mismo tiempo la comprensión de sus discursos.

Conviene, además de la grabación de entrevistas en lugares aislados para obtener una buena acústica, grabar a los informantes, siempre que sea posible, moviéndose por el entorno habitual de sus actividades, en su vida cotidiana y, por supuesto, si el eje central de nuestro trabajo es un hecho no cotidiano como, por ejemplo, un rito de ciclo anual, no sólo en el momento álgido de la celebración, sino también en las acciones encaminadas a participar en él. Aunque a veces las dificultades técnicas impiden tener sonido directo de calidad para poder escuchar las palabras del personaje en estos contextos activos, siempre podemos apoyarnos en las grabaciones realizadas en el citado entorno típico de la entrevista formal, sentado ante la cámara en una habitación tranquila. Estas tomas, además de formar parte de una adecuada contextualización de las personas, pueden servir a la vez como recursos para luego, en el proceso de edición, insertarlas en los puntos necesarios, aportando datos complementarios de notable valor añadido, a la vez que dan fluidez a los cambios de escena.

4. Entrevistas (con cámara)

Grabar entrevistas en vídeo es una tarea que reviste algo más de complejidad de lo que pudiera parecer a primera vista. Lo habitual es encontrarse con una cámara fija en un plano medio o medio corto, del tipo «busto parlante», apoyada, en el mejor de los casos, por otra enfocando desde un ángulo complementario, para luego en la mesa de edición jugar con el efecto de cambio de plano en un intento por conseguir una apariencia menos monótona. También es cierto que en Antropología, las entrevistas en profundidad exigen del investigador un alto grado de atención y participación. Tanto las realizadas con un informante clave o las que se plantean con un grupo reducido de tres o cuatro informantes implican la formulación de preguntas abiertas y promueven la participación y el relato de experiencias o situaciones ejemplares en las que, como señalan Taylor y Bogdan (1986: 101), «el propio investigador es el instrumento de la investigación».

Esta posición del investigador, cuando se trabaja en solitario, reduce considerablemente las posibilidades de atender el manejo de la cámara más allá de situarla en un punto fijo desde el que se grabe correctamente el sonido y se vean con claridad los gestos y movimientos de los participantes. A pesar de todo, lo que sigue siendo fundamental es conseguir buenas entrevistas en profundidad, sabiendo crear un ambiente cómodo para los informantes y en el que éstos se sientan partícipes de un proyecto en el que sus aportaciones son el valor central. Suele ser más importante que la cámara recoja esa relación de confianza y de participación activa de las partes (informantes-investigador) que lograr encuadres más dinámicos o tomas más atractivas. Si no tenemos un buen material antropológico nuestro audiovisual se resentirá y correrá el peligro de perder su verdadera identidad.

No obstante, aunque trabajemos en solitario, siempre existen recursos imaginativos para aprovechar el poder de comunicación de la cámara. La primera medida es plantearse la entrevista de manera que nuestro papel de investigador atento y activo incluya el manejo del vídeo como parte del proceso de la entrevista. Es decir, tenemos que implicar también desde el principio a nuestros informantes en el proceso de grabación y comenzar por hacerles sentir, una vez más, que la cámara es «su cámara», la que recoge sus aportaciones para preservarlas, igual que

se ha venido haciendo tradicionalmente con la grabación de la voz. No es difícil explicar y hacer comprender que la cámara añade valor e importancia a sus explicaciones pero que, además, hay que dedicarle cierta atención para que el resultado de la grabación sea de mejor calidad y resulte satisfactorio para todos. A partir de ahí podemos empezar situando a nuestros informantes frente a la cámara o la cámara frente a ellos mientras les explicamos cómo buscamos un mejor encuadre para que se les vea a todos bien y les pedimos colaboración para que enciendan o apaguen una luz, acerquen una silla o vengán a mirar por el visor a ver si les gusta el resultado. Si son de verdad nuestros informantes y se sienten cómodos con nosotros acabarán participando de buen grado y probablemente algunos sentirán curiosidad por mirar a través del visor. En realidad, lo más probable es que también ellos tengan cámaras de vídeo domésticas o hagan videos con el móvil, por lo que quien en realidad siente más reparos y tiene más prejuicios infundados sobre el efecto de la cámara en la entrevista es el propio investigador.

Tenemos que integrar la cámara en el proceso de la entrevista como un elemento más, como parte del propio investigador con quien los informantes tienen un vínculo de confianza y de comunicación abierta, de *rapport*. Mi experiencia me demuestra que no es una tarea difícil con verdaderos informantes si hemos hecho nuestro trabajo antropológico a conciencia. A partir de aquí hemos de plantearnos una entrevista en la que nuestras preguntas, nuestra atención y participación en el audio y los significados del audio, de lo que se habla, se conjuguen con nuestra mirada. Podemos, por ejemplo, poner una cámara fija sobre un trípode que muestre a nuestro informante o informantes en su «posición de entrevistados» y que capte su interacción con nosotros y entre ellos si son varios. Podemos situarnos frente a ellos, sentados o en una posición cómoda, apta para tomar parte una conversación distendida, mejor que no sea detrás de la cámara para no atribuirnos un papel de «filmadores» en una posición estructural algo alejada. Desde esa posición de proximidad, de participación en la conversación, trabajamos nuestra entrevista en busca de significados, valores, experiencias vitales. Podemos tener en nuestras manos una cámara de fotos pequeña, compacta, de las que con un coste bajo graban sin embargo vídeo de alta definición, y mientras escuchamos a nuestros informantes y atendemos a sus expresiones no verbales, a sus distanciamientos o implicaciones en los temas que se desgranán, vamos grabando detalles de rostros, manos gesticulantes en movimiento, miradas que se intercambian, actos reflejos y todo aquello a lo que habitualmente miramos y a lo que atendemos al mismo tiempo que escuchamos, sin que eso suponga una merma de atención sino, al contrario, un escrutinio en busca de elementos significantes añadidos.

Habrà quien piense, si no está acostumbrado a manejar una cámara, que esto que propongo es difícil de lograr, que exige habilidades o entrenamientos especiales. No más complejos que aprender a redactar textos, ni que escribir informes o ensayos antropológicos, ni que desarrollar la mirada antropológica en busca de datos para anotarlos en el cuaderno de campo. Ciertamente, como todas las cosas, es cuestión de voluntad y de práctica, pero el resultado será siempre enriquecedor en el plano personal y en el antropológico. Por supuesto, también se puede trabajar en equipo y todo resulta más cómodo. No hace falta un grupo grande de profesionales de la Antropología, basta con dos, pero puede haber más. Tampoco voy a perder tiempo aquí hablando de las interferencias ni de otros prejuicios propios de un positivismo trasnochado. No hay posibilidad de conocimiento científico sin establecer una relación estrecha y «contaminante» con el objeto de estudio.

No creo necesario entrar en muchos detalles para explicar cómo trabajar una entrevista en equipo. La división de tareas dependerá del número de miembros y de los conocimientos de cada uno. Lo más importante sigue siendo hacer una buena entrevista desde el punto de vista de la Antropología. Todo ello sin olvidarse de que la calidad de la misma puede aumentar con una buena grabación de los datos puesto que eso permite añadir nuevos niveles de contexto y significación y se hace posible una presentación audiovisual de los resultados que

puede ser más reveladora y empática. Desde mi punto de vista, trabajando en equipo, sigue siendo fundamental integrar la cámara en el proceso de la entrevista y que entre los miembros del equipo y los informantes exista ese vínculo tan antropológico de confianza denominado *rapport*. Quizá por eso, puede ser importante que los miembros del grupo de trabajo tengan formación antropológica y sean partícipes de la observación participante llevada a cabo o en proceso. También me sigue pareciendo más oportuno que la posición de al menos un investigador, el que asuma el papel de entrevistador principal, aquí facilitado por la división de tareas, sea de dedicación directa al discurso de los informantes. Vuelvo a retomar la idea de crear una situación de proximidad simbólica y de participación en el diálogo, preferiblemente no emplazado detrás de una cámara de manera permanente durante toda la entrevista.

Sigue resultando fundamental tener una cámara centrada en recoger una imagen ininterrumpida de la entrevista, desde una posición que puede ser fija, grabando un buen sonido sincronizado y, si es posible, un registro sonoro aparte, sólo audio, para facilitar el proceso de edición. Al mismo tiempo mientras se escucha y se dialoga alguien tiene que seguir mirando a través de la cámara y concentrarse en captar los detalles del lenguaje corporal, silencioso pero significativo y matizador. Todo eso que miramos, captamos e interpretamos para organizar nuestra apreciación de la situación cuando participamos en una conversación. Por supuesto, el entrevistador también debe ser objeto del escrutinio de la lente puesto que participa directamente en la construcción negociada de los datos que aportan los informantes. Incluso, si fuera posible, resulta valioso filmar la filmación de la entrevista, lo que se denomina el *making off*. Alejarse un nivel más y grabar a los entrevistadores y entrevistados en el proceso de la propia entrevista. Podemos afirmar sin dudar un instante que todo lo que signifique merece entrar por el objetivo de nuestra cámara. Luego vendrá la tarea de análisis de los materiales, pero no cabe duda de que, cuanto más ricos sean éstos, mayores serán las posibilidades de alcanzar niveles más profundos o precisos en el proceso de interpretación.

El aprovechamiento audiovisual de las entrevistas filmadas, como es lógico, culmina en la mesa de edición y pasa por saber hacer antes una buena interpretación antropológica de lo grabado. Pero no podemos quedarnos ahí, porque ahora que sabemos lo que significa el discurso de los informantes tenemos que construir una representación audiovisual que aproveche el poder diferencial de comunicación personalizada, empática, inmediata y contextualizada de este medio. Aquí se repite inevitablemente lo que he venido diciendo anteriormente cuando he hablado de los personajes/informantes integrados en su contexto o del propio proceso de filmación del contexto. El audiovisual nos permite cruzar declaraciones, presentar puntos de vista múltiples haciendo aparecer sucesivamente partes de nuestras grabaciones de las entrevistas, y construir el tratamiento de cualquier tema a base de exposiciones, siempre, como ya se ha señalado antes, adecuadamente contextualizadas y completas en su sentido original. Se muestran así las palabras, actitudes, comportamientos y contextos antes filmados, integrando las partes en un todo en el que se añaden niveles o capas de significación que forman un entramado complejo y consistente. Siempre puede resultar conveniente concluir la secuencia con una interpretación antropológica que aclare ese entramado de significados culturales que hemos querido representar. Al fin y al cabo, ese es nuestro cometido y nuestra responsabilidad profesional, aunque esto se tratará con más detalle en un próximo epígrafe.

5. Descripción de los hechos (etnografía audiovisual)

Aparentemente nada resulta más fácil que filmar hechos, acciones que suceden ante nuestros ojos. Más fácil aún si se trata de actos rituales que, al fin y al cabo son actuaciones públicas diseñadas para ser escenificadas ante los ojos y oídos de un grupo determinado del que se

espera algún tipo de participación, aunque sólo sea la presencia de su mirada. De nuevo hemos de ponernos el uniforme antropológico y pensar en nuestros propios términos profesionales. No es algo novedoso y ya lo hemos venido planteando de una u otra manera a lo largo de los anteriores epígrafes de este ensayo: la cámara participante. Pero en realidad no es exactamente así, ya que la cámara sólo es una herramienta de captación de miradas y únicamente recoge las imágenes que decide grabar quien mira a través de ella, las miradas del que la maneja, del antropólogo audiovisual.

En gran medida todavía tenemos en mente que una cámara de vídeo es un aparato grande, pesado, complejo y delicado de tratar. Nada más lejos de la realidad. Tampoco es cierto que nosotros la utilicemos para hacer cine o vídeo. La utilizamos para recoger con mayor precisión, amplitud y operatividad datos de interés antropológico o para representar conocimiento antropológico, por lo que no deberían afectarnos muchas limitaciones técnicas ni tampoco otros prejuicios asociados con las reglas del cine o la televisión. Las cámaras actuales son compactas, de tamaño reducido, automáticas, asequibles, resistentes, con memorias y baterías minúsculas que permiten horas de grabación ininterrumpida con calidad de alta definición. Ahora están de moda las cámaras GoPro que se llevan sujetas al cuerpo y permiten despreocuparse de ellas mientras recogen todo lo que nos rodea. Algunos móviles graban vídeo de una calidad muy alta, más que suficiente para nuestras necesidades antropológicas. Todo es cuestión de ponerse detrás de una y pensar en cómo guardarnos las imágenes de todo aquello que nos parezca relevante y que deseáramos poder recuperar más adelante con todo detalle para luego analizarlo y/o para mostrarlo como parte de una descripción o explicación directa de los hechos observados. Podemos empezar grabando tomas de recursos que muestren el contexto en el que realizamos nuestra investigación, lugares, recorridos, acciones cotidianas, públicas, de trabajo y de ocio, para entrenar nuestra mirada. Dejarnos llevar por todo lo que llame nuestra atención, tanto lo que nos resulte evidentemente comprensible como lo que no seamos capaces de comprender tan fácilmente. Al mismo tiempo, nuestra actividad con la cámara puede servirnos para ir negociando nuestro propio rol frente a nuestros futuros informantes en la línea que nos marcó John Collier Jr. Además, como señalaba también este pionero de la Antropología visual, la cámara (aunque él se refería a la fotográfica es igualmente válido para la de vídeo) nos permite «mirar sin cansarnos o realizar registros repetitivos, cubriendo muchas combinaciones de intervalos» (Collier Jr., 1967: caps. 1 y 5).

Para empezar, hemos de pensar que la cámara puede y debe probar y mostrar nuestra manera de hacer trabajo de campo, de relacionarnos con los informantes. Como ya he señalado, las entrevistas filmadas ofrecen una buena medida de cuál es nuestra relación con ellos y también de la calidad de nuestros datos. A medida que nos sumergimos en el contexto y obtenemos información de cómo piensan y sienten las personas con las que nos relacionamos, vamos adquiriendo una idea más clara de qué hechos, espacios, individuos, interacciones y elementos materiales tenemos que ser capaces de registrar en imágenes. La riqueza contextual de las imágenes puede ayudarnos de manera muy eficaz a mostrar cómo hechos, personas, escenarios e interacciones están conectados entre sí y forman parte de un todo integrado que les dota de sentido. Buscaremos, como siempre, enfoques diversos, perspectivas plurales y, siempre que sea posible, intentaremos grabar situaciones, interacciones o hechos que puedan servir como ejemplos de casos concretos.

Habrà quien nos diga que en Antropología recurrimos con mucha frecuencia a la memoria de los informantes, al pasado, y el pasado, puesto que no está disponible para ponerlo delante de la cámara, no se puede filmar. Sin embargo, esta afirmación no es del todo cierta. Siempre podemos contar con los materiales de archivo, fotográficos, periodísticos, filmicos, grabados, pinturas, dibujos, textos, edificios, lugares, elementos materiales de otras épocas como los que se exponen en los museos o también reconstrucciones infográficas. Se trata de

apoyarnos en elementos icónicos que nos permitan evocar ese pasado y nos ayuden a entenderlo mejor, a intentar establecer con él un vínculo de proximidad real equivalente al que conseguimos filmando el presente. Es un recurso muy frecuente en los audiovisuales del género documental o histórico y la regla de oro a respetar es siempre atenerse a los hechos y documentos contrastados. Cuando escribimos y hablamos del pasado o del presente podemos hacerlo con total libertad porque no van a faltarnos palabras, pero con la representación audiovisual o se dispone de imágenes o no se dispone de ellas y crearlas puede ser una tarea más compleja. Nos queda el recurso de dejar que sean las propias palabras del informante o informantes las que nos aporten la información sobre el pasado a través de las entrevistas grabadas o asumir nosotros mismos, como responsables de la investigación, la tarea de explicar. Para reforzar contextualmente datos sobre acciones pasadas también podemos trasladarnos al lugar de los hechos referidos y explicarlos desde allí, pensando siempre en las potencialidades de la mirada a través de la cámara.

6. Interpretación (presencia y responsabilidad profesional)

Para que una descripción etnográfica se convierta en Antropología tiene que haber una interpretación cultural bien fundamentada sobre los hechos y datos de que se dispone y que se presentan como evidencia. Esto es válido tanto para un texto como para un audiovisual (véase Rollwagen, 1995: 338). El problema más frecuente con el que nos enfrentamos en Antropología audiovisual es la tendencia a creer que la fluidez descriptiva, la conexión emocional, la presencia simultánea del contexto o de parte de él acompañando a los hechos y personas, y la sensación de realidad que transmite la triple articulación del registro cinematográfico, hacen innecesaria la interpretación porque los hechos hablan por sí solos. Nada más erróneo. Aunque estas cualidades del registro audiovisual facilitan la comprensión contextualizada de los hechos o rasgos culturales representados, no pueden sustituir a la interpretación antropológica ni se deben confundir con ella. Como señala con acierto Jorge Grau (2002: 111-112), «... lejos de los propósitos bienintencionados de los practicantes del observacionalismo fílmico, los significados no siempre pueden deducirse a partir del visionado por la sencilla razón que en él no se recogen múltiples variable contextuales imprescindibles para entender la acción en su conjunto».

Una vez completada la versión inicial es preciso revisar la descripción audiovisual y pensar, escena a escena, qué podemos añadir o mejorar para no dejar sin explicar significados culturales que a nosotros pudieran parecer evidentes y que no pueden ser entendidos por personas ajenas a la cultura a la que pertenecen. En primer lugar conviene plantearse si nuestras descripciones son completas, si damos suficiente información de aquello sobre lo que tratamos y si está claramente reflejado el contexto que hace posible la interpretación cultural. A partir de aquí debemos pensar cómo introducir el siguiente nivel, es decir, cómo presentar la interpretación cultural. Tengo que aclarar que nuestra posición no debe dejar lugar a dudas, puesto que tenemos que asumir la responsabilidad como antropólogos de explicar y traducir culturalmente los rasgos, significados, valores y cosmovisiones presentes en nuestra descripción. El artista puede permitirse adoptar la postura de decirle a la audiencia que asuma la responsabilidad de interpretar su obra libremente y negarse a proporcionar su versión del significado de su creación artística. En nuestro caso no es posible, estamos obligados a dirigir la mirada de la audiencia desde el primer momento y a proporcionar interpretaciones bien fundamentadas y convincentes. No hay otro camino ni otra salida, y por eso, entre otras cosas, las creaciones de la Antropología audiovisual se rigen por reglas de representación que no siempre coinciden con las de las de los documentales o cualquier otro género cinematográfico.

Aquí, la figura del antropólogo es siempre una figura con autoridad, que tiene que estar presente en todo momento, asumiendo la responsabilidad de su obra y hacerse sentir permanentemente guiando la mirada de la audiencia. Por ello, puede ser muy recomendable aparecer en persona, ponerse delante de la cámara y tomar el mando desde el principio, grabarse entrevistando a los informantes y asumir el control de las entrevistas frente al objetivo. Hay que ser conscientes de que la *voz en off* es una poderosa herramienta para dirigir a la audiencia, llamar la atención sobre determinados aspectos, incluir referencias que de otro modo no se podrían hacer y, por supuesto, marcar la interpretación de los hechos. Es curioso que a la *voz en off* se la denomine peyorativamente la *voz de Dios*, precisamente por esa capacidad para imponerse sobre todo lo que aparece en la pantalla. Los cineastas parecen no tenerle demasiado afecto y hay incluso corrientes que intentan evitarla con la excusa de que al tratarse de un medio (¿audio?)visual debe primar la imagen y en su caso el discurso de los personajes. Sin embargo, a mí me parece una herramienta tan potente como útil.

En varias ocasiones he realizado un pequeño experimento con mis estudiantes referido al documental sobre Las Hurdes de Luis Buñuel, *Tierra sin pan*. Quien no lo haya visto antes y desconozca la polémica que originó por el tono negativo con el que el director turolense retrató la comarca de Las Hurdes y a sus habitantes, puede ser objeto de un sutil enredo. Proyéctese primero en clase, por ejemplo, el clásico documental narrado en tono épico por Robert Flaherty *Man of Aran*. A continuación y sin mayor advertencia se proyecta *Tierra sin pan* tal como se filmó, sin sonido. La audiencia no prejuiciada por desconocer la historia de este documental interpreta sistemáticamente la vida de los hurdanos en tono épico y ve un retrato de esforzada resistencia a la dureza de un medio hostil, de gentes capaces de enfrentarse al sufrimiento y a la escasez y de salir adelante con lo poco que tienen con obstinada dignidad. En alguna ocasión, un estudiante me comentó sorprendido que él creía recordar que aquel documental de Buñuel había sido muy contestado y tomado como una gran ofensa por parte de los hurdanos, pero que después de verlo no entendía por qué. Volvió a asombrarse de nuevo cuando repetimos la proyección del documental, esta vez con sonido. La mirada que impone la *voz en off*, añadida posteriormente, nos obliga a hacer una re-interpretación desoladora de unas imágenes que antes se veían en tono heroico. Fuerza una visión brutalmente peyorativa y casi surrealista de Las Hurdes, y los hurdanos aparecen retratados como seres primigenios, abrumados por un entorno tan agreste como avaro a la hora de proporcionar recursos para sobrevivir y que les impide salir de un estadio deprimido en el que apenas hay espacio para desarrollar la capacidad de apreciar la belleza. Entonces... ¡sin comentarios!

En resumen, nuestro trabajo implica interpretar, nuestras obras tienen que hacer interpretación cultural y en los audiovisuales también ha de estar presente de forma visible y notoria si queremos que se puedan incluir en la categoría de Antropología audiovisual. Ahora bien, la forma de incluir la interpretación debe acomodarse al medio que estamos manejando. No es lo más recomendable escribirse un texto sesudo para leerlo ante la cámara a modo de conclusión y dejar así sentada nuestra capacidad interpretativa. Tenemos que pensar cuidadosamente, con mimo, cómo introducir la necesaria interpretación de lo que acontece ante los ojos de la audiencia acogiéndonos a las reglas de representación audiovisual y al ritmo en que se suceden las escenas. Tenemos que explicar de manera clara y precisa aquello que se presenta ante nuestra mirada, dando tiempo para que se entiendan nuestras reflexiones cuando nos vemos obligados a hacer uso de niveles de abstracción elevados. Es fundamental mantener un ritmo pausado de explicación verbal, ajustado con las imágenes que aparecen en pantalla, pensando en la necesidad de dejar a la audiencia el tiempo necesario para ver las imágenes y percibir los matices visuales y discursivos como parte de un todo integrado.

No nos olvidemos de que cuando leemos un texto podemos decidir en cada momento si repetimos la lectura de algo que no hemos captado bien porque se refiere a un concepto

complejo, pero cuando se impone un discurso a una audiencia que mira imágenes, el ritmo de comprensión ha de adaptarse con el correr de los fotogramas. Es decir, que hay que contar con una duración adecuada de las escenas y secuencias en relación con la densidad de la información que queremos transmitir a la audiencia. No se hacen los audiovisuales para verlos rebobinando reiteradamente las escenas para poder entender lo que se nos dice, por lo que el proceso de comunicación con la audiencia tiene que someterse a un cuidadoso escrutinio. Por tanto, mejor ir introduciendo las pertinentes interpretaciones a medida que se presentan los hechos, cuidando el tiempo y la forma de presentación, y recapitulando posteriormente si fuera necesario para no perder una perspectiva de conjunto.

7. Edición (las reglas del juego)

Llegados a este punto me doy cuenta de que de manera casi inevitable he ido desgranando a lo largo de los epígrafes anteriores buena parte de los aspectos que podrían formar parte de éste. En realidad es algo inevitable, pues la edición no es sino el proceso de construcción final, de selección y reorganización, de interpretación porque estamos decidiendo de qué vamos a tratar y cómo lo vamos a hacer para comunicar con la máxima eficacia aquello que consideramos el núcleo de nuestro conocimiento. Es el proceso mediante el que se da forma a todo lo anteriormente tratado. Me limitaré a una breve recapitulación, a explicar su valor y a unos pocos recordatorios sobre algunas potencialidades del audiovisual que conviene aprovechar.

Cuando escribimos una monografía tendemos a ser poco conscientes de que estamos plenamente metidos en un proceso de edición equivalente al que se hace en la construcción de un audiovisual. No tendría ningún sentido intentar volcar en forma de texto y con todo detalle aquello que nos sucedió desde que pensamos el título de nuestro proyecto de investigación hasta su culminación. Además de que el resultado serviría de poco, nunca podría contener todo lo que nos aconteció, llegamos a pensar o sentir o fuimos capaces de observar. Sería lo mismo que pretender dar validez por igual a todo el millón de referencias que aparecen en un buscador virtual cuando introducimos un término de búsqueda. El conocimiento no es información amontonada. Construir conocimiento pasa por seleccionar y desechar información, analizarla e interpretarla. Sin duda, el proceso de selección de lo que es relevante y el de descarte de lo accesorio es decisivo en cuanto al resultado final. No obstante, aún sigue existiendo entre quienes no acaban de entender en qué consiste la Antropología audiovisual un prejuiciado recelo hacia el proceso de edición. Argumentan que en la edición audiovisual se selecciona lo que va a acabar diciendo el informante y se le recorta su discurso, reduciendo y tergiversando el sentido de lo que dijo. Parecen olvidarse de que en las citas literales que aparecen en las monografías escritas sólo se introducen una o varias frases breves sacadas *ad hoc* de las entrevistas, en el mejor de los casos, grabadas sólo en audio y perdiendo los matices del silencioso lenguaje corporal, entre otras cosas. No me enredaré más en una discusión sin sentido. Editar es indispensable y también decisivo en el resultado final.

Pero editar un audiovisual no consiste solamente en seleccionar las escenas relevantes y, tras un proceso de cortar y pegar con un *software* digital al uso, quedarse con las que consideremos más importantes para construir una serie de secuencias con las que dar sentido a una narración audiovisual comprensible. No es este el momento ni el lugar para tratar los aspectos más puramente técnicos de la edición, pero sí quiero recordar que no sólo manejamos imágenes, sino que también se edita el sonido, un elemento que, como ya se ha comentado anteriormente haciendo referencia a *Tierra sin pan*, puede condicionar de manera definitiva el resultado de nuestro producto final.

Conseguir niveles profesionales de edición pasa, sin duda, por un adecuado proceso de aprendizaje de las reglas de representación del código audiovisual y del manejo de alguno de los principales programas disponibles utilizados por los expertos. Siempre son necesarios unos mínimos conocimientos y cabe la posibilidad de asistir a cursos, acudir a la ayuda de profesionales o aprender por nuestra cuenta a base de tutoriales, práctica y dedicación. No es una tarea especialmente complicada lograr unos niveles técnicos suficientes para sacar un mínimo provecho del proceso de edición en favor de nuestras necesidades antropológicas de presentación y análisis de datos.

Podríamos empezar recordando la posibilidad que ofrece la edición de insertar imágenes que acompañen los discursos de nuestros informantes, de modo que, al mismo tiempo que ellos explican o describen verbalmente algún aspecto o elemento de su cultura, pueda también lo referido aparecer en la pantalla y presentarse visualmente. Trabajar con un medio audiovisual implica pensar permanentemente en miradas, en lo que se puede mostrar para que viéndose se comprenda mejor. Es preciso plantearse de manera continuada cómo mostrar y explicar con imágenes y sonido, orientados por las reglas de representación icónica, todo aquello que forma parte del conocimiento antropológico que hemos construido o estamos construyendo. Recuérdese, por ejemplo, la ya señalada aparición seguida y cruzada de algunos informantes expresando opiniones complementarias o contrapuestas sobre un mismo tema central de nuestra investigación y construir de este modo con nuestras entrevistas una respuesta de voces y perspectivas plurales que se entretujan para reflejar un entramado complejo y más completo de los procesos de construcción de significado. Se produce así una sensación de presencia real que permite un nivel de inmediatez en la presentación y comprensión de los hechos que difícilmente puede lograrse de manera tan eficaz de otro modo. También es posible dejar la voz de los informantes de fondo y mostrar imágenes de aquello a lo que su discurso hace referencia, superponiendo dos niveles de información actuando simultáneamente.

También he hecho ya referencia al tratamiento de los materiales de archivo que la edición nos permite insertar allí donde sea necesario para enriquecer nuestra descripción o proceso de análisis, añadiendo información y contribuyendo a un acercamiento a situaciones y elementos del pasado que se intentan recuperar y entender.

La edición del audio permite igualmente combinar diversas pistas y crear ambientes sonoros complejos. Es posible escuchar superpuestos y como parte de un todo el sonido ambiente sincronizado de los hechos presentados en imágenes a la vez que la voz de un informante que los comenta, o la del antropólogo que los interpreta. Al mismo tiempo, cuando los informantes hablan otras lenguas o su vocalización responde a particularidades culturales locales que dificultan su comprensión, podemos recurrir a los socorridos subtítulos. No necesariamente hemos de reservarlos para situaciones extremas y puede ser una buena costumbre pensar en añadirlos sistemáticamente a cualquier audiovisual antropológico puesto que facilitan enormemente la comprensión de los discursos. Poner subtítulos en la edición también nos ayuda a nosotros a volver a evaluar la relevancia, la calidad y la claridad de los datos que presentamos a través de las explicaciones verbales. Más aún, al pensar en la necesidad de dar tiempo para que la audiencia los pueda leer nos podemos dar cuenta también de en qué medida el ritmo audiovisual de presentación de datos y explicaciones es el adecuado para que haya tiempo suficiente para ver, escuchar y, sobre todo, entender aquello que presentamos de la forma y con la profundidad que queremos que sea comprendido.

Sin duda queda mucho por decir acerca de la edición o de cualquiera de los otros elementos que he elegido para tratar en este ensayo. Como ya he señalado al principio, soy consciente de hacer aquí un abordaje muy limitado, en muy pocas páginas, de siquiera algunos aspectos del proceso de construcción de un audiovisual antropológico. Reconozco haber ele-

gido estos seis elementos de manera quizá un tanto arbitraria, pues podrían haberse añadido otros tantos o tratado de manera diferente. Sin embargo, he querido hacerlo de este modo en un intento de responder a algunas de las dudas más frecuentes y de carácter más o menos práctico sobre las que habitualmente me consultan los estudiantes de mis cursos sobre *Antropología Audiovisual* y *Técnicas de Investigación con Medios Audiovisuales*. Igualmente, una parte de las respuestas que ofrezco están basadas en mi propia y ya dilatada experiencia manejando la cámara y tratando de llevar a la práctica la Antropología audiovisual. Espero que estas líneas y las reflexiones en ellas vertidas resulten de utilidad y animen a continuar investigando y experimentando en un campo en el que sígue estando casi todo por explorar.

Bibliografía

- ARDÈVOL, E., y MUNTAÑOLA N. (2004): «Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen». En: E. ARDÈVOL y N. MUNTAÑOLA, *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC, pp. 17-46.
- BRESCHAND, J. (2004): *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- COLLIER, Jr., John (1967): *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. New York: Holt, Rinehart y Winston.
- DE BRIGARD, E. (1995): «Historia del cine etnográfico». En: E. ARDÈVOL y L. PÉREZ TOLÓN (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada, pp. 31-73.
- ECO, H. (1981): *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, A. (1985): *El Sur*. Sección de crítica cinematográfica. *El País* (25-5-1985).
- GRAU REBOLLO, J. (2002): *Antropología audiovisual*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- GRIMSHAW, A. (1997): «The eye in the door: Anthropology, film and the exploration of the interior space». En: M. BANKS y H. MORPHY (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, pp. 36-52.
- HEIDER, K. G. (1976): *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
- MACDOUGALL, D. (1997): «The Visual in Anthropology». En: M. BANKS y H. MORPHY (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, pp. 276-295.
- RABIGER, M. (1989): *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- ROLLWAGEN, J. (1995): «La función de la teoría antropológica en el cine etnográfico». En: E. ARDÈVOL y L. PÉREZ TOLÓN (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada, pp. 326-362.
- TAYLOR, S. J., y BOGDAN, R. (1986): *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- WORTH, S., y ADAIR, J. (1972): *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: University of Indiana Press.
- WORTH, S. (1995): «Hacia una semiótica del cine etnográfico». En: E. ARDÈVOL y L. PÉREZ TOLÓN (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada, pp. 203-220.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE