

Reflexiones acerca de la interculturalidad en el cine etnográfico

Laura Catalán Eraso

Palabras clave:
cine etnográfico,
reflexividad,
interculturalidad,
intersubjetividad,
autoridad fílmica

Resumen: El cine etnográfico captura un lenguaje diferente al de la etnografía escrita, y por tanto constituye una importante herramienta de investigación, sin embargo, las formas escritas y habladas de investigación cualitativa tienden a hacer sombra a los medios visuales. El presente trabajo pretende cubrir este vacío argumentando que el lenguaje del cine etnográfico es central a la hora de comprender la *otredad*. Asimismo, trata de demostrar el papel del cine en la aclaración de las dinámicas interculturales entre minoría (participantes) y mayoría (investigador) y en el cuestionamiento que nos ofrece respecto de las relaciones de poder tradicionales entre el investigador y sus sujetos. El cine etnográfico es una técnica que ha evolucionado considerablemente desde sus tempranos usos coloniales (basados principalmente en representaciones *desempoderadas* y estereotipadas sobre la *otredad*). Esta evolución comienza a dar frutos a partir de 1970, junto a una oleada de auto-crítica y reflexión teórica sobre el papel y el impacto del cine etnográfico. El resultado hoy es un incremento considerable de reflexividad e intersubjetividad y un apreciación más matizada de la interculturalidad en la investigación cualitativa. Es esta reciente y creciente reflexión teórica – junto al hecho de que el cine etnográfico todavía se utiliza de manera marginal como herramienta de investigación – la que provee la base de este artículo.

Índice

- [1. Introducción](#)
- [2. Cine etnográfico versus etnografía escrita](#)
- [3. Los fundamentos del cine etnográfico](#)
- [4. Reconsiderar interpretaciones científicas mono-culturales](#)
- [5. Películas etnográficas reflexivas](#)
- [6. Hacia películas etnográficas intersubjetivas](#)
- [7. Conclusiones](#)

[Agradecimientos](#)

[Referencias](#)

[Autora](#)

[Cita](#)

1. Introducción

En este texto tendré en cuenta un tipo de cine de no-ficción muy específico, el denominado cine etnográfico, basado en los principios de la etnografía y que es heredero de la etnografía colonialista. Podemos considerar al cine etnográfico como un producto de las ciencias sociales, especialmente de la Antropología, que como tal, ha reflejado las evoluciones y crisis de representación de esta última. A través del lenguaje audiovisual, el cine etnográfico ha demostrado ser un medio de representación excelente, capaz de capturar la sensualidad y expresividad que difícilmente puede ser alcanzada desde otros lenguajes. [1]

Como producto del colonialismo, el cine etnográfico creó, durante un largo período, narraciones audiovisuales sobre un *otro exótico* que fueron ampliamente criticadas posteriormente. Sin embargo, hoy día somos testigos de un cambio en el cine de no-ficción pues las identidades culturales están siendo analizadas y representadas de maneras muy diferentes a como se había hecho en el pasado. Podemos ver de manera creciente, por ejemplo, películas en las que hay una multiplicidad de voces – películas polifónicas – y en las que aparecen argumentos contradictorios; las convenciones filmicas se rompen, en resumen, la diferencia cultural se libera crecientemente de estrictas concepciones científicas. [2]

Este artículo revisa la definición del cine etnográfico, su vínculo con la etnografía y la forma en que ambos evolucionaron a través de diferentes fases. En estas fases, la autoridad de la *objetividad científica* fue efectivamente minada al tiempo que aparecen nuevos estilos de representación. En esta evolución, la reflexividad tiene un papel crucial que lleva hacia las denominadas películas *intersubjetivas*, aquellas en las que hay una construcción consciente de espacios de autoridad compartida entre investigador e *investigado*. [3]

Espero que estas reflexiones nos acerquen al campo, escasamente investigado de los métodos audiovisuales en las ciencias sociales y a la forma en que pueden ser usados para favorecer la participación y la interculturalidad. La interculturalidad¹, utilizada aquí como una prescripción, tiene el significado de una negociación entre los sujetos sociales, difícil de lograr e igualmente difícil de interpretar. Requiere que dicha negociación tenga lugar antes, durante y después del proceso de filmación a fin de descentralizar la autoridad filmica del investigador. [4]

2. Cine etnográfico versus etnografía escrita

Al utilizar la etnografía escrita como una referencia, más cercana a las experiencias de investigación de los científicos sociales, espero demostrar el valor del cine etnográfico para la investigación social. Las películas etnográficas no son únicamente la suma de etnografía y cine; como proceso de representación y como un producto de este proceso, la película etnográfica implica un lenguaje nuevo y diferente. El proceso de representación en las ciencias sociales requiere una tensión permanente entre la ausencia y la presencia del contexto que se analiza. En el caso de la técnica audiovisual, esta presencia es extremadamente cercana y vívida, mientras que en el proceso de escribir la ausencia es mucho mayor debido a la distancia espaciotemporal. [5]

En el primer caso, por tanto, el etnógrafo debe esforzarse por distanciarse a sí mismo del campo. Puede lograrlo empleando diferentes estrategias que provean

1 Confieso sentir un cierto grado de insatisfacción al utilizar términos como multiculturalidad o interculturalidad (este último más popular en el debate español sobre la diversidad cultural). La razón es que estos conceptos han sido progresivamente absorbidos por los discursos políticos, por ello es común que se conviertan en sinónimos de una diversidad cultural concebida con propósitos políticos, es decir, para generar poblaciones-objetivo a fin de implementar políticas. Obviamente este no es el lugar para profundizar en esta discusión. En el texto se irán determinando qué aspectos de la interculturalidad serán relevantes para el tema que nos ocupa.

un contexto completo en mayor o menor medida. Sin embargo, al escribir, el investigador debe hacer un esfuerzo por evocar las presencias del contexto utilizando descripciones visuales, metáforas y otros recursos estilísticos (CRAWFORD 1992, pp.67-71). La cámara no es, por tanto, solamente una herramienta auxiliar de la etnografía, es mucho más que esto. Modifica las relaciones en el campo, tanto al influir la interacción con los participantes como al aportar una dimensión extra al campo del análisis (ARDEVOL 1998, p.225). [6]

Los datos audiovisuales contenidos en la película etnográfica son también diferentes del material escrito ya que aquellos se presentan altamente codificados. Por el contrario, el material escrito, debe someterse a una fase específica de decodificación y textualización, de manera que es más probable que al resultado se le impongan categorías externas. Las películas permiten de muchas maneras mayor espacio para que los datos hablen por sí mismos – este argumento lo anticipa Claudine DE FRANCE (1989), quien nos dice que la filmación permite que el comportamiento social mantenga su unidad en lugar de ser separado por la utilización de esquemas académicos (ARDEVOL 1998, p.221). En particular, la película etnográfica puede ser extraordinariamente útil por su habilidad para captar las situaciones o aquello que los interaccionistas simbólicos denominan "los átomos constitutivos de la vida social". Sin embargo, obtendrá menos éxito al intentar reproducir conceptos abstractos similares a los que se manejan en los textos escritos (DELGADO 1999, p.71). [7]

La decisión de hacer una película etnográfica puede aparecer como un proyecto paralelo al desarrollo de una etnografía escrita. Aunque no siempre es de utilidad introducir la cámara, si encontramos la situación adecuada, se puede convertir en un medio de representación especialmente poderoso. Podríamos pensar, por ejemplo, en la representación de un ritual en el cual la música, el ritmo y la expresión sensual sean elementos fundamentales del evento. Parece evidente que en este caso un medio audiovisual podría registrar elementos que superan las capacidades de la escritura. [8]

3. Los fundamentos del cine etnográfico

La etnografía requiere de largos períodos de inmersión por parte del investigador en el campo a estudiar. El principal método utilizado es la observación participante, y el objetivo es facilitar la comprensión de los contextos culturales *desde dentro*. Generalmente el investigador sólo elabora sus perspectivas teóricas y conceptuales una vez haya examinado las categorías y valores de quienes está estudiando. Es raro que el etnógrafo se aproxime a la investigación con una serie de estructuras teóricas y conceptuales preestablecidas. Este método pretende evitar explícitamente el etnocentrismo y desarrollar, en la medida de lo posible, relaciones de igualdad entre investigador y participante. Al mismo tiempo que se busca equilibrar las relaciones de poder entre representador (investigador) y representado (participante), el etnógrafo debe mantener un grado de distancia para no *volverse nativo*. Estos principios etnográficos generales también se aplican en el caso de la película etnográfica como veremos a continuación. [9]

Un trabajo de campo etnográfico de calidad se vería echado a perder si tratamos de utilizarlo para hacer una película etnográfica sin prestar atención al modo en que construimos la realidad filmada. En este sentido, los estilos de filmación son cruciales e influirán en el modo en que representamos la identidad cultural. Utilizando el ejemplo del denominado *estilo expositivo*, espero reflexionar sobre el modo en que podemos afectar la representación cultural de la *otredad* utilizando diferentes técnicas. [10]

El estilo expositivo, utilizado de modo generalizado en los documentales de televisión² y hasta cierto punto en las películas etnográficas, reproduce las categorías de la *otredad* provenientes del colonialismo y del post-colonialismo. En concreto, se caracteriza por la existencia de un argumento alrededor del cual se construye el filme y las imágenes y discursos se eligen de manera que apoyen dicho argumento; hay una fuerte construcción de la autoridad narrativa a través del uso sistemático de la voz en *off*, la cual tiende a ser inequívoca. Normalmente, una postura moral subyace a los comentarios, postura que está generalmente basada en un dualismo *nosotros/ellos*. Las narraciones pueden también alcanzar un alto nivel de abstracción, mucho más elevado que el que se puede alcanzar con imágenes y registros de voz polifónicos. Este estilo de filmación está altamente codificado – tanto para un documental de televisión como para un filme etnográfico – y dice tanto sobre la cultura de quienes están detrás de la cámara como de quienes están siendo filmados. CRAWFORD define el estilo expositivo como "modo de filmar perspicuo" queriendo decir que estas películas están "listas para usar y con un bonito envoltorio y detalladas instrucciones de uso" (CRAWFORD 1992, p.75). [11]

Un trabajo de campo en profundidad debería proveer las bases para el filme; pues determinará su estructura y contenidos. Un trabajo de campo de larga duración debe darnos la ventaja para, de algún modo, predecir qué situaciones, cuando tenga lugar un evento, es necesario que estén en la película y saber qué aspectos son relevantes para los participantes. El estilo fílmico utilizado será central para poder expresar los hallazgos de la etnografía, siempre debe tender hacia una representación intercultural, dando, por tanto a los participantes un papel y una autoridad en la película. [12]

2 Los documentales de televisión no pueden ser considerados dentro del cine etnográfico ya que, generalmente, no hay un trabajo de campo etnográfico que los respalde. Por supuesto, esta afirmación está abierta a discusión, dependiendo de las particularidades de cada caso. No obstante, el hecho de que sean concebidos para audiencias masivas es un lastre para las narrativas complejas y experimentales que se necesitan a menudo para una película etnográfica cualificada.

4. Reconsiderar interpretaciones científicas mono-culturales

El cine y la etnografía comparten un origen común en el sentido de que ambos evolucionan a partir de la tradición intelectual euro-americana de finales del siglo XIX y ambos, como resultado, estuvieron históricamente vinculados al contexto colonial. Este contexto indudablemente dio forma a las producciones de ambos, cuestión que retomaremos más adelante. Más recientemente, los 70 fueron testigos de una crisis de representación en la antropología y otras ciencias sociales (CLIFFORD & MARCUS 1986), crisis que no dejó intocado al cine etnográfico. [13]

La tradición positivista en las ciencias sociales ha significado que el lenguaje de las ciencias naturales ha sido evidente; pues durante la primera mitad del siglo XX los científicos sociales tratan de ser neutrales, objetivos e inequívocos en sus escritos. Durante el mismo período esta retórica de la objetividad fue asumida por los cineastas etnográficos al utilizar el antes mencionado estilo exposicional. Acercar ambas posturas nos ayuda a comprender lo que se ha denominado la falacia de la objetividad científica, particularmente cuando vemos este tipo de datos en las películas etnográficas. [14]

KUHN, en *La estructura de las revoluciones científicas* (1962) considera a la ciencia el producto de cierto paradigma contextualizado en un momento histórico. Otros autores como BOURDIEU o FOUCAULT han intentado desvelar los misterios de la ciencia argumentando que la verdad científica depende de un contexto histórico y social. En antropología, las primeras críticas de esta naturaleza fueron dirigidas hacia los investigadores colonialistas. Algunos, como MALINOWSKI, MEAD y BATESON, señalaron el modo en que el conocimiento antropológico podía usarse con propósitos imperialistas y subrayaron el etnocentrismo en la investigación colonial (citado en CLIFFORD & MARCUS 1986). Tras esta crítica colonialista que identificaba un propósito político particular y las relaciones de poder subyacentes a ciertos tipos de investigaciones aparentemente objetivas, hubo un período de silencio. Éste fue roto por el trabajo de GEERTZ en 1970 quien definió la etnografía como una interpretación:

"Para comprender la línea que separa el modo de representación y el contenido sustantivo, aquella no puede ser trazada en el análisis cultural como tampoco puede hacerse en pintura, y este hecho parece amenazar al mismo tiempo la condición objetiva del conocimiento antropológico al sugerir que su fuente es, no la realidad social, sino el artificio académico" (GEERTZ 1973 p.16). [15]

Su obra fue seguida por otras que coincidieron al menos en un punto: el *objeto* de estudio de las ciencias sociales, no es precisamente un objeto, sino un sujeto. [16]

Se reconoció que la exposición de la *verdad* estaba mediatizada por el lenguaje particular del científico, su procedencia y sus experiencias subjetivas, incluso por sus emociones y sentimientos. Esta apreciación tiene un paralelismo con el trabajo de NOCHLIN (1971) al analizar la literatura realista: "El realismo está en

una relación altamente ambigua con respecto al sumamente problemático concepto de *realidad* (...) y es selectivo en lo que decide describir y prescribir" (citado in APHORPE 1997, p.52). La cuestión es cómo puede el investigador o investigadora lograr una cognición compartida con los sujetos de la investigación y cómo al hacerlo podrá evitar ser visto como una autoridad monofónica. Para ello la reflexividad supone un primer paso hacia adelante para evitar las pasadas tentativas de los científicos de ser "los chamanes de la objetividad" (RUBY 1995, p.164). [17]

El concepto de poder subyace a este giro hacia la reflexividad y se basa en el trabajo teórico de FOUCAULT hacia una preocupación mayor por relaciones más igualitarias entre la investigación y los participantes. El poder, de acuerdo a FOUCAULT se entiende mejor como una serie de estrategias o *tecnologías de poder* que existen tanto en los dominados como en los dominantes y que son móviles y multidireccionales. Esta idea rechaza la postura que considera el poder como dominación a través de la posesión de autoridad. Esto no niega que existan relaciones de jerarquía, más bien afirma que éstas no son la esencia del poder³. [18]

En el contexto de la producción cinematográfica etnográfica podemos encontrar manifestaciones de poder en las técnicas utilizadas por el cineasta para construir su autoridad dentro de la película; estas técnicas pueden ser simplemente estilos de narración, la selección de quién será filmado, etc. Esto es muy claro en el caso el estilo expositivo que hemos analizado más arriba, donde las técnicas utilizadas se usan-comentarios de tipo objetivo; la selección de personalidades importantes de una comunidad para apoyar el argumento central y el uso de la voz en *off* – llevan a la imposición de las categorías y valores propios del cineasta. El resultado es un *desempoderamiento* implícito; los sujetos de la película se *objetivizan* y "la persona es vista pero no ve; es objeto de información pero nunca un sujeto en la comunicación" (BURCHELL 1993, p.268). [19]

A fin de subvertir las relaciones de poder en las películas etnográficas, debe existir un cierto grado de reflexividad. Ésta puede ser explícita o implícita, de cualquier forma, muestra que el investigador o investigadora acepta que él o ella es una parte del proceso de generación de datos. La reflexividad en el cine etnográfico recupera las importantes críticas que desde hace tiempo esta herramienta de investigación venía haciendo y pone de manifiesto que el investigador debe ser transparente acerca de las cuestiones epistemológicas que en otras ocasiones han sido enmascaradas (RUBY 1995, pp.162-163). [20]

3 Para una revisión en la idea de poder de FOUCAULT, véase por ejemplo DREYFUS y RABINOW (1986).

5. Películas etnográficas reflexivas

La reflexividad, como expresión de auto-conciencia, ha existido tanto en la producción etnográfica filmada como en la escrita desde los inicios de ambas. En el cine etnográfico al principio apareció en películas que eran, paradójicamente, cercanas al estilo exposicional que analizamos arriba. El cineasta soviético VERTOV durante los años 20 y 30 entendía que el papel del cineasta era el de ser un comunicador que pregona la verdad; en este caso, respecto a los eventos de la revolución soviética. VERTOV denominaba su estilo *Kino Pravda* (cine-verdad). Claramente, hay una contradicción entre sus intenciones propagandísticas e ideológicas y su convicción en estar mostrando la *verdad* o la *realidad*. Sin embargo, su trabajo fue relevante porque usó la reflexividad para recalcar el papel de los cineastas como artesanos que editan y seleccionan el metraje y al hacerlo representan una realidad particular. Las enseñanzas de VERTOV fueron cruciales para el subsiguiente desarrollo del cine etnográfico; el *estilo observacional* de los 60's es claramente heredero del enfoque reflexivo de VERTOV. [21]

El cine observacional, a veces llamado *direct cinema*, también nace a partir de la llegada del sonido sincronizado y del menor tamaño de las cámaras. Este estilo busca en esencia reproducir la realidad filmando la espontaneidad de la vida con una intervención mínima por parte del equipo de investigación o del narrador. La cámara, señalan los defensores de este estilo, debe ser como una mosca en la pared. De cualquier forma, el cine observacional fue criticado por su inocencia al asumir que la mirada del etnógrafo no estaba presente en el filme. ¿Quién, por ejemplo, estaba seleccionando los espacios, los tiempos de filmación, el ángulo y tamaño de la cámara, incluso las lentes utilizadas, y cómo se llevó a cabo la edición? Este enfoque no logra reconocer la *mano invisible* que hay detrás de la cámara, en cambio la toma por una tecnología que permitiría al espectador ver la realidad sin interferencias. En resumen, el cine observacional fue criticado por no ser suficientemente reflexivo acerca de los procesos y tecnologías que crean los documentales del tipo *mosca en la pared*. [22]

Este período representa los primeros intentos de reflexividad en el cine etnográfico, a lo largo del tiempo se irá desarrollando una reflexividad más profunda y significativa. Por ejemplo RUBY (1995, p.166), desglosa la producción cinematográfica etnográfica en productor, proceso y producto. El productor es el investigador o investigadores tras la cámara; el proceso es el trabajo de campo y los métodos, medios y técnicas de filmación; el producto es la propia película etnográfica una vez las etapas de edición han sido completadas. Ser reflexivo, argumenta RUBY, significa que el cineasta debe ser consciente de todas estas etapas, debe reflexionar sobre el proceso a través del cual los filmes etnográficos se construyen y transmitirlo a las audiencias. [23]

Uno de los primeros en contribuir al enfoque reflexivo fue WORTH (1972). Introdujo una perspectiva más detallada y crítico-analítica para examinar el filme etnográfico preguntándose *por qué* y *con qué propósito* ha sido construida la película. WORTH entendió al cine como un "lenguaje y, por tanto, como un modo

de representación, forma de narración y medio de comunicación que va paralelo a otras manifestaciones culturales y que refleja esquemas cognitivos de un grupo social específico" (citado en ARDEVOL 1998, p.225). [24]

En la actualidad, la reflexividad se puede percibir a través de una serie de estrategias específicas: El uso de metanarrativas, la aparición en el film de discusiones acerca de las posiciones de poder entre quienes son filmados así como entre el investigador y los participantes; énfasis en la película como discurso o la revelación de la parcialidad de la *realidad* que se captura en el filme. Estas estrategias han llevado al desarrollo de un identificable *estilo reflexivo* del cual MIN-HA y MACDOUGALL son importantes contribuidores. Trinh T. MIN-HA experimenta con diferentes modos de representación criticando el realismo como modo de dominación. Se pueden criticar sus películas por la ausencia en ellas de un trabajo de campo en profundidad, ya que la autora se considera a sí misma un *otro*, y por tanto, portadora de una sensibilidad especial para representar la *otredad*. A pesar de sus ambiguas aspiraciones etnográficas, sus reflexiones sobre la dominación en las representaciones del otro, pueden considerarse estrechamente vinculadas a los problemas etnográficos⁴. Otro importante contribuidor al estilo reflexivo es David MACDOUGALL, uno de los teóricos de cine etnográfico más importantes. Comenzó como un cineasta observacional, sin embargo más adelante critica este estilo y elabora películas participativas y reflexivas⁵. Está interesado en la forma en que el filme puede ser incorporado en la propia historia que narra el investigador. Este fenómeno ocurre por ejemplo en su película *Familiar Places* (1977) donde los aborígenes australianos incorporan la película como parte de las narraciones de sus rituales. [25]

6. Hacia películas etnográficas intersubjetivas

Al mismo tiempo que se divulgan las críticas sobre construcciones de la *otredad* de carácter autoritario en las películas, la intersubjetividad aparece como un reto de los filmes etnográficos contemporáneos. La intersubjetividad implica que se construyan esferas dónde se negocia la autoridad entre el investigador y los sujetos, se trata de crear espacios de comunicación polifónica donde la reflexividad, explícita o implícitamente, se pone en práctica. [26]

El primer intento significativo en intersubjetividad en cine etnográfico parte de las aspiraciones personales de un ingeniero. En su filme *Nanook of the North* (1922), FLAHERTY construye una ficción de la vida del esquimal Nanook, el cual aparece en el film representando la lucha del hombre contra la naturaleza, haciendo de nativo auténtico. Al construir esta narrativa fílmica, el esquimal tuvo un papel crucial, no sólo como protagonista de la película, sino también por su papel en la toma de decisiones antes y durante la filmación. FLAHERTY también utilizó tomas antes de la edición para lograr una retroalimentación por parte de la familia

4 Por ejemplo, en su libro *Woman, Native, Other: Writing Post-coloniality and Feminism* MIN-HA profundiza en su análisis deconstruccionista a través de experiencias desde la marginalidad.

5 Un gran número de sus textos se pueden encontrar en *Transcultural Cinema*, una compilación de textos de David MACDOUGALL's editados por Lucien TAYLOR.

del esquimal. Se puede decir que esta fue la primera vez que se usó lo que hoy se denomina cámara participante, algo con lo cual los cinematógrafos etnográficos "todavía están experimentando torpemente" (ROUCH 1995, p.99). [27]

A partir del trabajo de FLAHERTY se va desarrollando un *estilo interactivo* en el filme etnográfico con ROUCH⁶ y MORIN a la cabeza con su película *Chronique d'un été* (1960) en la cual se hacían entrevistas informales a la gente en las calles sobre sus vidas privadas, por tanto el cuerpo de la película se construye a través de interacciones no planificadas. Este estilo pretendía desarrollar una autoridad compartida en la película al permitir que los momentos de encuentro entre el investigador y los participantes influenciasen el proceso de producción. ROUCH llevó más lejos el estilo interactivo y profundizó en lo que se denominó *etnoficciones*, es decir, películas en las cuales las personas crean ficciones de sus propias vidas. Su trabajo tuvo lugar principalmente en África y sus películas, al mismo tiempo que profundamente participativas e intersubjetivas, implícitamente ponen en cuestión la tradición colonialista y post-colonialista del cine de no-ficción. [28]

En la misma línea argumentativa, MACDOUGALL, reflexiona sobre el hecho de que muy pocas películas han sido, aunque sólo sea parcialmente, *poseídas* por los sujetos que están siendo representados. Esta *posesión* tiende a ocurrir sólo si la película tiene una relevancia práctica o simbólica directa para quienes están siendo filmados y/o los intereses académicos y estéticos del cineasta están cercanos a sus intereses de. MACDOUGALL cita la pregunta que hace un hombre navajo al cineasta: "¿hacer cine hará algún bien a las ovejas?" (MACDOUGALL 1995, p.413) la cual muestra este punto de vista de forma sucinta. Una cosa es ser reflexivo y otra bien diferente alcanzar un estilo interactivo genuino. Es más, no importa el esfuerzo que pongamos en construir una relación de sujeto a sujeto en el filme, la voz del *otro* siempre será secundaria a los motivos del cineasta. La reflexividad puede ser utilizada para examinar la producción de la realidad a través del film y para subrayar esta producción a la audiencia, pero su poder para permitir que los sujetos que protagonizan la película hablen y contribuyan por ellos mismos y en sus propios términos, es algo más problemático. [29]

Sin embargo, recientemente, los medios de comunicación indígenas se han desarrollado de modo que el etnocentrismo de la película etnográfica se ha cuestionado todavía más. El cineasta se ha convertido en un canal de comunicación para aquéllos que está filmando y sus propias audiencias, podemos ver que los medios audiovisuales son crecientemente utilizados por los

6 Jean ROUCH estuvo influenciado por el surrealismo y por el trabajo del antropólogo Marcel GRIAULE, quien teorizó acerca del papel del etnógrafo como un elemento provocador de acción. ROUCH entendía la realidad generada por la cámara en estos términos: "Cuando tengo una cámara y un micrófono, no soy mi yo habitual, estoy en un estado extraño, en un *cine-trance*. Esta es la objetividad que uno puede esperar, ser perfectamente consciente de que la cámara está ahí y que la gente lo sabe. A partir de ese momento, vivimos en una galaxia audiovisual: una nueva realidad emerge, *cine-verdad*, que no tiene nada que ver con la realidad normal" ([Jean ROUCH Tribute website](#), contactado el 15 de Agosto de 2005).

indígenas⁷ para sus propios fines políticos y sociales. De algún modo, sin embargo, esto es un oxímoron ya que combina las estructuras de pensamiento indígena con las estructuras institucionales de la televisión y el cine (SHOHAT & STAM 2002, p.55). También se trata de un ejemplo interesante que va más allá de la intersubjetividad entre el investigador y los participantes. En este caso, los dos son una misma cosa, los investigadores son simultáneamente participantes. El desvanecimiento de la frontera que tradicionalmente separa al investigador de los participantes es algo que MACDOUGALL también experimentó. A este respecto nos relata "un fenómeno bastante común aunque quizás pocas veces descrito: el sentimiento de que tu trabajo se desintegra y es absorbido y reclamado por las vidas que lo generaron" (MACDOUGALL 1995, p.403). [30]

Hoy día el cine etnográfico experimenta con estos espacios intersticiales que cuestionan y deconstruyen representaciones ortodoxas de la *otredad*. El cine etnográfico abandona lenguajes que objetivizan al *otro* y nos lleva a reflexionar, a través del lenguaje audiovisual, acerca de la ambigüedad y la permeabilidad de las identidades culturales. [31]

7. Conclusiones

En muchos sentidos el cine etnográfico ha evolucionado de manera paralela a las diferentes etapas y rupturas críticas de la ciencia social. Por ejemplo, tanto el cine como la ciencia se han preocupado por el legado colonial y por cuestiones sobre la exotización y objetivación del *otro*, preocupaciones que han llevado a la evaluación crítica de los métodos utilizados para captar el *mundo real*. Al igual que ocurrió con los avances metodológicos en la ciencia social, el cine etnográfico adopta herramientas reflexivas de auto-crítica y pone en cuestionamiento las falacias de la creación del *conocimiento neutral*. En términos etnográficos, la reflexividad se traduce en una serie de procesos y técnicas que dependen en gran parte de quién o quiénes estén detrás de la cámara, quién o quienes la dirigen y editan el filme que se produce. En un principio, el cine etnográfico – antes de que los científicos sociales hubieran apreciado la verdadera importancia de conceptos como el de reflexividad – se involucra con una gran número de procesos y técnicas que generan representaciones de la *realidad*. El ejemplo más obvio de esto fueron las experimentaciones con la interculturalidad: donde las culturas del investigador y quienes eran investigados eran negociadas y los papeles eventualmente se llevaban a cabo en un nivel de igualdad sin precedentes. [32]

A medida que los científicos sociales empiezan a explorar las complejidades metodológicas y epistemológicas de la investigación cualitativa, cineastas etnográficos como MIN-HA, ROUCH y MACDOUGALL empiezan a avanzar más

7 Los centros más activos de medios de comunicación indígenas pertenecen a los indios norteamericanos (Inuit, Yup'ik), los indios de la cuenca amazónica (Nambiquara, Kayapo) y los aborígenes australianos (Warlpiri, Pitjanjajari). Para los Kayapo, por ejemplo, el video es más que un medio para la representación cultural, es además un medio de acción social. A través de sus películas han presionado al gobierno brasileño y han logrado expandir internacionalmente su causa. Un ejemplo de ello es el film *Kayapo: out of the forest* (1989) (SHOHAT & STAM 2002, p.57).

allá de los primeros experimentos con la representación intercultural. Desde 1970 los procesos y el producto del filme etnográfico se vuelven más impredecibles mientras los experimentos y nuevas percepciones sobre la reflexividad avanzaron a un ritmo considerable. [33]

En esta década podemos presenciar un alejamiento de representaciones monofónicas y la apertura hacia nuevas posibilidades de la producción cinematográfica. Se marcó el punto de partida en el cual se empieza a pensar en el efecto que puedan tener los filmes etnográficos, tanto en términos del uso del conocimiento etnográfico como en términos de quiénes están siendo filmados. Hoy, este desarrollo en los métodos de representación utilizados en el filme etnográfico tiene una audiencia todavía mayor. Aparecen películas de nuevos géneros, de manera especialmente fascinante por parte de los medios de minorías e indígenas, las cuestiones nuevamente se dirigen hacia la producción de la realidad y hacia la necesidad de mayor reflexión intercultural. A pesar de la complejidad que rodea al globalizado cine etnográfico del siglo XXI, lo que parece claro es que si los etnógrafos desean desarrollar estas enriquecedoras técnicas, deberán ir más allá de la retórica de la participación intercultural. Con esto queremos decir que se debe aceptar que los o las cineastas perderán autoridad en el filme y que la autoridad tenderá a descentralizarse y a compartirse entre los sujetos. Las maneras de hacer esto incluyen permitir a los sujetos: manejar la cámara, elegir las tomas que se utilizarán o aportar retroalimentación en los resultados finales. Estas técnicas, y muchas otras similares, se espera que creen nuevas posibilidades para el cine etnográfico y para la investigación etnográfica en general. [34]

Agradecimientos

Doy las gracias a Maren BORKERT, Sam SCOTT, Alberto MARTÍN PEREZ y Carla De TONA por su apoyo y su extremadamente útil ayuda con la edición y las traducciones.

Referencias

- Apthorpe, Raymond (1997). Writing development policy analysis plain or clear: on language, genre and power. En Chris Shore & Susan Wright (Eds.), *Anthropology of policy: critical perspectives on governance and power* (pp.43-54) London: Routledge.
- Ardevol, Elisenda (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de los datos audiovisuales. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 53(2), 217-240.
- Burchell, Graham (1993). Liberal government and techniques of the self. *Economy and Society*, 22(3), 267-283.
- Clifford, James & Marcus, George. E. (1986). *Writing culture. The politics and poetics of anthropology*. London: Univ. of California Press.
- Crawford, Peter I. (1992). Film as discourse: the invention of anthropological realities. En Peter I. Crawford & David Turton (Eds.), *Film as ethnography* (pp.66-82). New York: Manchester Univ. Press.
- Delgado, Manuel (1999). Cine. En M Jesús Buxó & Jesús M. de Miguel (Eds.), *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo y televisión* (pp.49-77). Barcelona: Proyecto-a.

Dreyfus, L. Hubert & Rabinow, Paul (1986). *Michael Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics*. New York: The Harvester Press.

Geertz, Clifford (1973). *Interpretation of culture*. New York: Basic Books.

Kuhn, Thomas S. (1968). *The structure of scientific revolutions*. Chicago: Univ. of Chicago Press.

MacDougall, David (1995). ¿De quién es la historia? En Elisenda Ardevol & Luis Pérez (Eds.), *Imagen y cultura: Perspectivas del cine etnográfico* (pp.401-422). Granada: Biblioteca de Etnología.

Min Ha, Trinh T. (1989). *Woman, native, other: Writing post-coloniality and feminism*. Bloomington: Indiana Univ. Press.

Rouch, Jean (1995). El hombre y la cámara. En Elisenda Ardevol & Luis Pérez (Eds.), *Imagen y cultura: Perspectivas del cine etnográfico* (pp.95-122). Granada: Biblioteca de Etnología.

Ruby, Jay (1995). Revelarse a si mismo: reflexividad, antropología y cine. En Elisenda Ardevol & Luis Pérez (Eds.), *Imagen y cultura: Perspectivas del cine etnográfico* (pp.161-201). Granada: Biblioteca de Etnología.

Shohat, Ella & Stam, Robert (1994/2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Piados.

Taylor Lucien (Ed.) (1998). *Transcultural cinema*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.

Autora

Laura CATALÁN es doctorando en el departamento de antropología social y cultural de la Universidad de Tarragona en España. Su trabajo de investigación se centra en la relación entre inmigrantes y las administraciones públicas en Barcelona, con un énfasis particular en las representaciones de interculturalidad y las relaciones de poder que las producen y re-producen.

Contacto:

Laura Catalán

Bilbao 155-159 esc A 2-3
08018 Barcelona, España

Tel: +34932661362

E-mail: lcatalan@yahoo.com

Cita

Catalán Eraso, Laura (2006). Reflexiones acerca de la interculturalidad en el cine etnográfico [34 párrafos]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 7(2), Art. 6, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs060369>.