

Cine etnográfico. De representación científica a constructo cultural

Por Javier Campo *

Resumen: El término “cine etnográfico” ha sido utilizado como una etiqueta por el área de estudios interdisciplinarios que se conformó en derredor de un tipo de cine sobre los “otros” y sus costumbres culturales. De esta manera, el concepto “cine etnográfico” ha tenido dos vías de uso: la que lo aplica para denominar los films hechos por determinados realizadores y, por otra parte, aquella que lo utiliza para indicar ciertos films por sus características intrínsecas. Es decir, determinados especialistas denominan cine etnográfico a aquel que cumple con una serie de requisitos que incluyen la forma/metodología de rodaje adoptado y la presencia científica en el equipo de realización; mientras que los otros solo analizan los films por lo que son, formando libremente parte de este género del cine documental. El objetivo de este artículo es hacer un recorrido y balance teórico por las diversas conceptualizaciones sobre el fenómeno filmico etnográfico.

Palabras clave: cine etnográfico, antropología, estudios de cine.

Cinema etnográfico. Da representação científica ao constructo social

Resumo: O termo “cinema etnográfico” tem sido usado como um rótulo pela área de estudos interdisciplinares para definir um tipo de cinema sobre os “outros” e seus costumes culturais. Desta forma, o conceito de “cinema etnográfico” teve dois modos de uso: um aplicado para nomear os filmes feitos por certos cineastas, e, outro, utilizado para indicar certos filmes por conta de suas características intrínsecas. Ou seja, determinados especialistas chamam de cinema etnográfico aquele que atende a uma série de requisitos que incluem a forma/metodologia de filmagem adotada e a presença científica na equipe de produção; enquanto outros analisam os filmes apenas pelo que são, formando livremente parte desse gênero de documentário. O objetivo deste artigo é fazer um percurso e balanço teórico das diversas definições sobre o fenômeno filmico etnográfico.

Palavras-chave: cinema etnográfico, antropologia, estudos de cinema.

Ethnographic Cinema. From Scientific Representation to Cultural Construct

Abstract: The term “ethnographic cinema” refers to the interdisciplinary studies involved in cinema about “others” and their cultural customs. The concept has been used in two different ways: to name films made by certain directors or, on

the other hand, as a label that refers to the intrinsic characteristics of certain films. According to certain specialists, ethnographic cinema meets a series of requirements that include the shooting methodology as well as the inclusion of scientists in the production team; however, others consider that these films form part of the documentary genre. In sum, this article reviews the process and theoretical balance of the various conceptualizations about ethnographic films.

Key words: ethnographic cinema, anthropology, film studies.

Fecha de recepción: 15/11/2018

Fecha de aceptación: 27/05/2019

Los ortodoxos, aquellos investigadores que han construido una serie de principios más o menos férreos de lo que debemos llamar cine etnográfico, parten de la regla de que es necesario ser etnógrafo o, al menos, estar siguiendo una metodología etnográfica para considerar los films como etnográficos (Loizos, 1992: 54). Pueden llegar a considerar un film como *Forest of Bliss* (Robert Gardner, 1986) una probable contribución a la antropología, pero “sería un grave error considerarlo un film etnográfico, dado que nunca trató de serlo”, según Peter Loizos (1992: 58).¹ Entonces, de esto se desprende que es necesario que el director siga “métodos etnográficos” para rotular su film como etnográfico, entre otros requisitos como la necesidad de que sea acompañado de un texto escrito. Como en el caso de una tesis audiovisual, la cual generalmente debe contar con un texto que explique las decisiones estéticas y narrativas tomadas, es necesaria la apoyatura de la palabra escrita. Según Peter Fuchs y Karl Heider, otros dos “puristas” según Marcus Banks, la etiqueta de “cine etnográfico” no es gratuita, debe ser ganada siguiendo reglas científicas (Banks, 1992: 119). En fin, sin textos, los films solo “perteneceerán al terreno del film de puro entretenimiento” (Loizos, 1992: 63).²

¹ Todos los textos publicados en otros idiomas han sido traducidos por el autor de este artículo.

² En lo que sigue se hará notoria la gran cantidad de textos teóricos sobre cine etnográfico citados, contra la prácticamente ausente referencia a estudios latinoamericanos. Así como con respecto al documental en general, los latinoamericanos nos hemos dedicado más al análisis

Otros prefieren una definición menos restrictiva, como Paul Henley, quien ancla el cine etnográfico en una definición “más moderna”: en el film y no en la titulación profesional del director: “no es necesario ser un antropólogo para hacer un film de pensamiento etnográfico, tampoco es necesario que un film adhiera por completo a la definición para que sea considerado etnográfico” (2017: 209-210). En su experiencia como director del festival de cine del Royal Anthropological Institute de Londres, para considerar un film como etnográfico (y programarlo en el festival del RAI), alcanza con que se adhiera, en algún nivel, al nebuloso espacio conceptual de la “etnograficidad” (Henley, 2017: 210).

Dicha noción, desarrollada por los estudios heterodoxos, es decir no puristas, también está presente en *Film as Ethnography* (1992), el libro seminal que compila muchas de las visiones contrapuestas que aquí se presentan. Uno de sus editores, Peter Crawford, afirma allí que existen diversas gradaciones de “etnograficidad”, incluso llega a esbozar siete tipos, entre los cuales se da cuenta de que no es imprescindible seguir una metodología antropológica (1992: 67-74). Por ello Crawford puede llegar a sugerir que el cine directo, o bien el documental de observación en su acepción más amplia, han sido prácticamente institucionalizados como “etnográficos”. Las innovaciones “desarrolladas por el cine de observación llegaron casi a volverse reglas de la realización cinematográfica etnográfica” (Crawford, 1992: 77).

Marcus Banks es mucho más efusivo en su prosa, destaca que “los films observacionales han sido las joyas en la corona del canon del cine etnográfico” (1992: 124). Hay una explicación más profunda para considerarlo: “debido a que las cualidades etnográficas son más sencillas de ver en el desarrollo de un ‘evento’ registrado, aparece como más objetivo, neutral y transparente” (Banks,

de filmografías que a la elaboración de clasificaciones y reflexiones teóricas sobre un fenómeno que merece ser entendido con nuestros propios términos. Es una tarea pendiente proponer teorías para el estudio de nuestros cines documentales.

1992: 124). Todo lo antedicho no suspende las suspicacias de los autores, quienes se mantienen alertas ante conceptos tan cargados de significaciones.

Asimismo, Banks también se encuentra de acuerdo con Crawford en cuanto a la consideración del cine etnográfico como mucho más suelto de las restricciones conceptuales que Heider, Fuchs y Loizos (en este último caso, nos estamos refiriendo solo a su artículo de 1992)³ destacasen, dando espacio a la presencia de la “etnograficidad” que va más allá del realizador y está apegada al film en sí mismo (Banks, 1992: 126). Es decir, no resulta relevante saber cómo denominó el director su film. Incluso Wilton Martínez, en el mismo libro, va un poco más allá: “creo que tenemos la necesidad de movernos de la dominancia del autor-texto a una consideración teórica del espectador-lector como una fuente poderosa de significación en la construcción de conocimiento antropológico” (1992: 132). Se contempla aquí el cruce de diversas variables en la consideración de este tipo de cine documental, donde los factores no son solo exógenos a la experiencia cinematográfica. En este sentido el cine etnográfico es un fenómeno cultural en que autor, texto, protagonistas y espectadores dialogan.

Uno de los aportes más interesantes, de una mente liberada de las restricciones disciplinares de la antropología, es el de Catherine Russell en *Experimental Ethnography* (1999). Desde sus primeras páginas afirma que el cine etnográfico es un “modo inherentemente contradictorio de práctica cinematográfica” (1999: 10). Dado que, aunque uno puede reconocer un corpus de films canónicos y una literatura que lo “celebra” y avala, “hay muy poco acuerdo sobre las ‘reglas’ del cine etnográfico y tampoco existen una serie de convenciones en las que los realizadores puedan estar de acuerdo” (Russell, 1999: 10). De lo que Russell está segura es que todos pueden acordar con el

³ El caso de Peter Loizos es intrigante, dado que si bien se muestra purista y ortodoxo en el artículo publicado en la compilación de 1992 (*Film as Ethnography*), se presenta más relajado en su libro *Innovation in Ethnographic Film*, publicado un año después, donde analiza films heterodoxos bajo la etiqueta de etnográficos.

hecho de que la “historia del cine etnográfico es la historia de producción de la Otredad” (1999: 10).

En concordancia, Fatimah Tobing Rony señala que el cine etnográfico ha sido “definido racialmente”: la gente que aparece debe ser, en la mayor parte de los casos, exótica, aquella que hasta “recientemente fue categorizada por la ciencia como salvaje o primitiva, sin historia, sin civilización. En otras palabras, gente considerada ‘etnografiable’” (1996: 7). Lo que hace pasible de una etnografía a un grupo es su carácter cultural “en extinción”. Aún hoy priman los films etnográficos dedicados a la documentación de sujetos marginales para la sociedad de consumo que están, por esa misma ubicación en el espacio social, en situación de precariedad. La vieja etnografía “de salvamento”, en la que pensó Bronislaw Malinowski, vuelve en reflujó una y otra vez cuando se enciende un proyector y el presentador anuncia un film etnográfico.

Según Rony, en los films que pueden ser rápidamente catalogados como etnográficos —sobre todo aquellos realizados antes de 1960—, existe una mezcla de fascinación y horror en los espectadores, *voyeurs* de lo ajeno y constructores de la otredad, mixtura que identifica con el acuñamiento del concepto “canibalismo fascinante”, por su carácter antitético (1996: 10). De hecho, para Rony todo film etnográfico tiene la misma narrativa implícita, la de la evolución con los polos de tradición y modernidad jugando a las cartas (1996: 24-25). Aquellos son los que antes eran considerados atrasados en la línea social evolutiva, y que hoy catalogamos, desde una perspectiva social progresista, como “los otros”. Son los mismos: son aquellos sujetos y grupos sociales que no guardan los mismos intereses intelectuales que “nosotros”, a los que salimos a buscar por motivos social-científicos, político-solidarios o simplemente por curiosidad intelectual. Los colonialistas que consideraban a esos “otros” como “atrasados” también tenían intereses, pero materiales, de poderío económico-político, hegemónicos. Los protagonistas de los films etnográficos han cambiado en muchos casos, han dejado de ser los

científicos/realizadores para pasar a ser los sujetos mismos, esos “otros”. En 120 años ha cambiado la perspectiva, mientras el *set* de filmación sigue siendo el mismo.

Tanto Russell como Rony, y tantos otros investigadores desde los noventa hasta la actualidad, han sido muy influidos por las teorías de la descolonización que permearon los estudios antropológicos desde los setenta. Sin dudas el cine etnográfico ha sido productor de la otredad, objetivador de sujetos y compañero de las expediciones colonialistas e imperiales; pero también se ha prestado a la descripción, representación, registro y hasta militancia en favor de otra relación con esos otros, en una simultánea reflexión sobre el nosotros.

Como opina Scott MacDonald en un trabajo reciente, “originalmente el término ‘cine etnográfico’ era aplicado a los documentos sobre culturas preindustriales, particularmente culturas al borde del colapso o la transformación. En años recientes, ‘cine etnográfico’ ha adoptado una aplicación mucho más cinematográfica” (2013: 3). Las autoras anteriormente mencionadas dan cuenta de esto cuando definen ampliamente al cine etnográfico como un término “fuertemente resistente”, algo así como una valija reforzada, que puede incluir “films científicos de investigación, films educativos para usar en escuelas, films de propaganda colonial y films comerciales de entretenimiento” (Rony, 1996: 8). En la misma línea de amplitud, de fronteras extendidas y difusas, Faye Ginsburg afirma que este tipo de cine es un médium, que trata comunicar una cultura con otra, “tratando de mediar a través del tiempo, el espacio, el conocimiento y los prejuicios” (1991: 104).

Si definiésemos al cine etnográfico solo como una herramienta que puede estar al servicio de intereses colonialistas, deberíamos prescindir del mismo y eventualmente dejar de hacer antropología cultural. Pero podemos estar de acuerdo con Nancy Lutkehaus y Jenny Cool, quienes luego de caracterizar dicha respuesta extrema a la “crisis de representación”, declaran que tomar esa

decisión abandonada supondría obviar los “intereses interculturales de toda otra corriente de la antropología” que siempre estuvo en contra del Iluminismo, “para mantener la validez de representaciones culturales hechas por personas ‘ajenas a la comunidad’” (1999: 117). Por ello es que aquí sostendremos tanto la posibilidad de seguir hablando de la presencia de films etnográficos que están siendo realizados en este mismo momento, cuanto de la existencia de aproximaciones reflexivas para representar y registrar las costumbres ajenas, no racistas ni exotistas.

Los investigadores. Selección natural

Decir cine etnográfico es lo mismo que decir cine documental etnográfico, desde nuestra perspectiva. Hasta aquí no ha sido aclarado, como no es aclarado en la mayor parte de los estudios de este tipo de cine, dado que es un elemento ya aceptado: la indagación sobre culturas y la reflexión sobre las costumbres de los otros se presenta en formato documental. Pero, aunque esto es compartido tanto por los investigadores pioneros como por los más jóvenes, ni unos ni otros han ocupado los espacios de debate propios del documental.

Un caso es ejemplificador. En la edición XXIV de la Conferencia *Visible Evidence* (la más grande dedicada especialmente a los estudios de cine documental), realizada en 2017 en Buenos Aires, solo se presentaron un puñado de trabajos que analizaban films etnográficos; no así estudios teóricos, entre las más de cuatrocientas propuestas. Y tampoco participó ninguno de los más activos investigadores en el terreno del cine etnográfico, gran parte de los cuales han sido mencionados aquí. Scott MacDonald resalta la importancia de esta conferencia en la introducción de su libro, ya citado, “fue fundamental para establecer una comunidad de académicos interesados en explorar la historia y las nuevas formas del documental” (2013: 10-11). Aunque Catherine Russell, Faye Ginsburg y Nancy Lutkehaus han participado de algunas de sus

ediciones, no continúan comprometidas con las discusiones que se dan en torno al devenir de *Visible Evidence*.

A diferencia de lo anteriormente reseñado, los investigadores que se reconocen especialistas en cine etnográfico se han dado cita en festivales de cine antropológico y encuentros específicos sobre su área de estudios. Así está consignado en el libro *Film Festivals and Anthropology*, editado por Aida Vallejo y María Paz Peirano (2017): las *Conferences on Visual Anthropology*, organizadas por Jay Ruby en la Temple University en los setenta; los eventos de la Nordic Anthropological Film Association, que tienen a Peter Crawford como impulsor; el *Film Festival of the Royal Anthropological Institute*, dirigido por Paul Henley; el *Margaret Mead Film Festival*, con Faye Ginsburg como una de sus organizadoras; o bien, las iniciativas de Jean Rouch como *Les regards comparés*. Se trata de encuentros bien específicos, aunque no exclusivamente académicos, que tienen a la antropología como disciplina marco. En definitiva, los expertos del cine etnográfico, los que han forjado un campo de estudios particular y definido, con mayor o menor precisión, los límites de su alcance, han preferido organizar sus propios encuentros cobijados por la manta de la antropología antes que participar e involucrarse en la organización de los eventos en los que se discutiese en el amplio terreno del cine documental.

Como si se tratara de dos espacios que no tuviesen puntos de contacto, los teóricos del documental dan muy poca cuenta de las discusiones en torno al cine etnográfico; mientras que los especialistas en cine etnográfico no atraviesan las problemáticas del cine de lo real, como si estuviesen hablando de films que no fuesen documentales. Son muy infrecuentes las citas de unos en textos de los otros.⁴ Cuando en realidad las problemáticas de los documentales etnográficos y las del cine documental en general están fusionadas: sobre todo en cuanto a la ética de la representación de los “otros”.

⁴ Asimismo, en este texto hay una ausencia de citas de latinoamericanos. Nos hemos dedicado más a la historia que a la teoría. De hecho, aquí tampoco me estoy dedicando a teorizar, sino a estudiar organizadamente los estudios teóricos sobre cine etnográfico.

De hecho, si consideramos una descripción amplia del terreno del cine etnográfico podríamos incluir a gran parte del espectro del cine documental de observación (muy presente en los más citados estudios teóricos del documental). Sin embargo los “expertos” en films etnográficos y aquellos que lo son en teoría del documental no han establecido un diálogo fluido.

Sin embargo, hay un contexto de quiebre que compartieron unos y otros: los años noventa. En la década de 1990 se institucionalizaron los estudios de cine documental y definitivamente terminaron de profesionalizarse por su ingreso en las currículas universitarias de Estados Unidos, Canadá, Gran Bretaña y Francia. Transformación palpable gracias a la aparición de las conferencias *Visible Evidence*, en 1993, y la publicación de estudios académicos sobre cine de no-ficción que se volverán clásicos (*Representing Reality*, Bill Nichols, 1991; *Theorizing Documentary*, Michael Renov ed., 1993; *Claiming the Real*, Brian Winston, 1995; *Rhetoric and Representation in non-fiction film*, Carl Plantinga, 1997). En cuanto a los estudios sobre cine etnográfico “la reforma fue llevada a cabo gracias al crecimiento del número de realizadores y académicos, y a la ampliación en la enseñanza y estudio del cine indígena” (Rony, 1996: 197). Asimismo, será en los noventa cuando aparezcan libros que permitieron pensar en la ampliación de las fronteras del concepto, como los de Russell, Rony, Crawford, Loizos y artículos como los de David MacDougall, Ginsburg y Lutkehaus-Cool, aparecidos en compilaciones.⁵

Sin embargo, es insoslayable el hecho de que las investigaciones sobre cine etnográfico han sido realizadas originalmente por antropólogos. Karl Heider ([1976] 2006) y Jay Ruby (2000) fueron los impulsores de las indagaciones en este campo y, asimismo, los que han defendido un dogma de la realización

⁵ Asimismo puede decirse que la antropología había realizado un giro dramático en sus concepciones a partir de la década del sesenta a través de figuras como la de Clifford Geertz, quien reconoció los aportes de Claude Levi-Strauss y Bronislaw Malinowski, pero resituó a la disciplina como también útil para el estudio de sociedades occidentales. Sobre todo a partir de *La interpretación de las culturas* (1973).

documental etnográfica (llegando a indicar el uso de determinados tamaños de plano y un montaje “apropiado”). Qué es un film etnográfico ha sido una cuestión arduamente desarrollada y debatida (cuestión abordada también recientemente por Paul Basu, 2008: 96).

Heider destaca que es aquél que está más cerca de los postulados científicos de referencia (en la reedición de su libro sostiene una definición más laxa: “una síntesis entre lo científico y lo estético [...] Pero no cualquier film sobre ‘otros’ es etnográfico, el film sirve de complemento a una investigación etnográfica”, [1976] 2006: 2-3). La búsqueda de la “integridad” científica del cine etnográfico es una máxima defendida, “el film es una herramienta y la etnografía el objetivo” (Heider, 2006: 3). En resumidas cuentas, para Heider “las distorsiones deben ser mantenidas en un nivel mínimo y usadas para propósitos etnográficos, no por meras razones cinematográficas” (2006: 6).

Para Ruby es una falsa dicotomía considerar que “la ciencia antropológica” está en contra del “arte cinematográfico” (2000: 4). Pero, sin embargo, destaca que el cine etnográfico requiere del realizador “tener entrenamiento formal en etnografía [...] Lo que hace a un film ‘etnográfico’ es su validación científica” (Ruby, 2000: 6). Al final de su estudio concreta su férrea demarcación: “El cine etnográfico debe ser un terreno exclusivo para antropólogos” (2000: 239). Esos han sido los dos principales investigadores que divulgaron postulados sobre el cine etnográfico subrayando su carácter “científico” por sobre lo “artístico”.

Cuidado, arte suelto

Michael Renov advierte sobre la posición ambigua del cine documental como discurso social “estético”:

La actitud inquisitiva proporcionada por una poética es particularmente pertinente para el documental, en la medida en que la poética ha ocupado, como veremos, una posición inestable en la articulación de ciencia y estética, estructura y valor, verdad y belleza (2010: s/p).⁶

El punto de vista de Renov se reduce a la consideración de que este tipo de cine (también está hablando del cine etnográfico) como ocupante de un espacio en el terreno de la poética, luego de un complejo recorrido teórico por la indagación de los conceptos de poética, política, ciencia y estética, entre otros. Entre la ciencia y el arte.

Por su parte, Peter Crawford señaló oportunamente una de las preocupaciones que continuamente vuelven en reflujo: “La realización etno-cinematográfica ha corrido siempre el riesgo de caer entre los dos taburetes de la antropología y del cine” (1992: 72). Pero ¿es necesario que adopte total y exclusivamente principios de la antropología o del cine? Depende de la perspectiva que se asuma. Según Carlo Cubero “la investigación científica, como práctica creativa tiene el potencial de impactar más allá de las instituciones académicas y más allá de la antropología. El cine etnográfico puede contribuir a las formas cinematográficas” (2017: 111). Es decir, para Cubero no hay ningún riesgo, la ciencia y el arte pueden encontrarse en un flujo más solidario, a través del cine etnográfico, mientras que la “línea purista pide rechazar consideraciones cinematográficas o estéticas” (Banks, 1992: 119). Jay Ruby explica que “los films hechos por antropólogos no tienen que verse como lo que ‘la industria’ (del cine) llama ‘buen film’” (2017: 149). Pero esa polarización se presenta en extremo forzada (los argentinos la denominaríamos como una “chicana”)⁷ y propone que, como no están haciendo films comerciales, los realizadores etnográficos no deberían prestar atención al desarrollo cinematográfico-estético

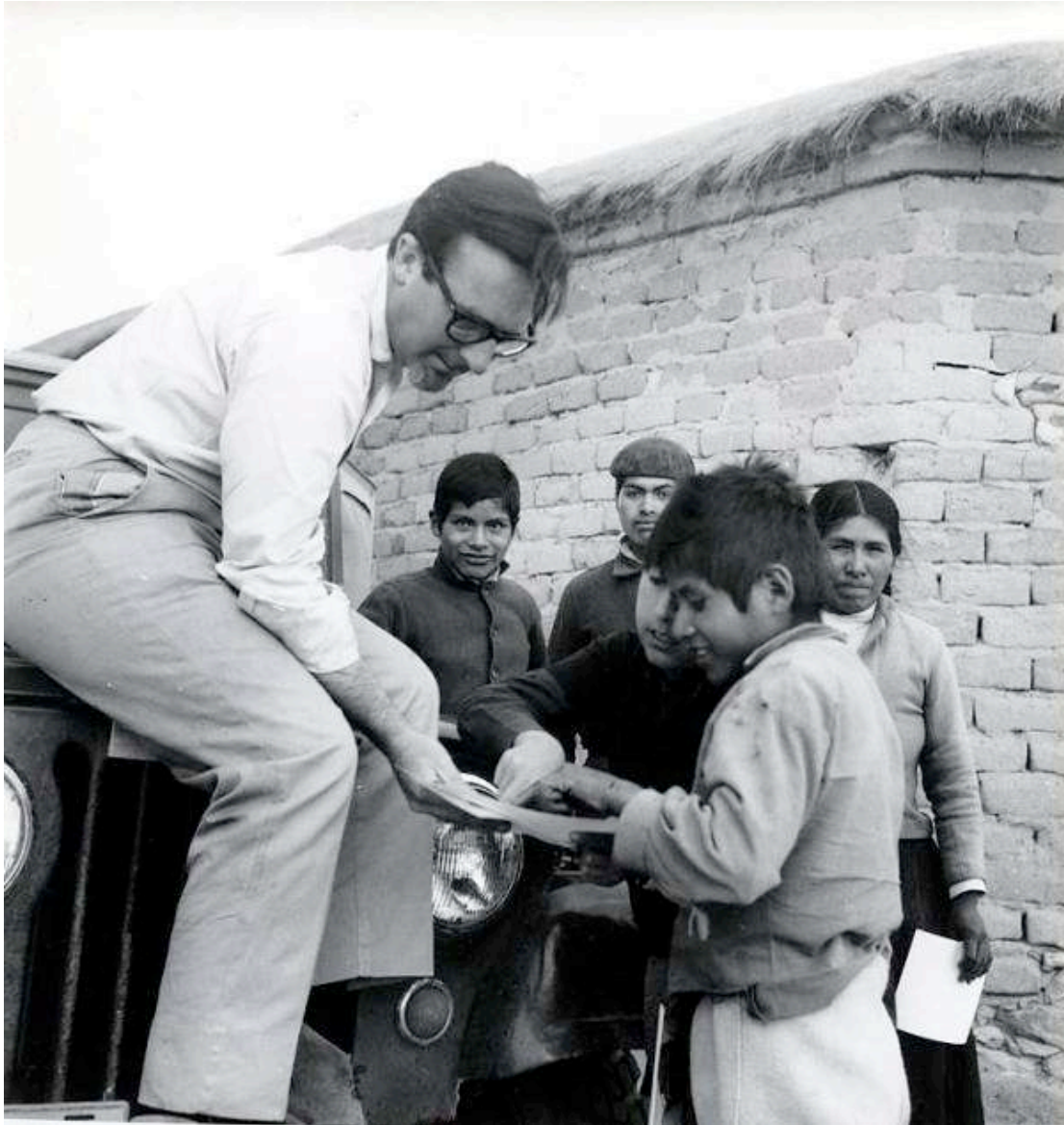
⁶ La versión del texto de Renov es la traducción que se publicó por vez primera en la revista *Cine Documental* que dirijo.

⁷ Una artimaña discursiva que distorsiona los términos descriptivos con fines de ridiculizar al oponente en un debate, generalmente político.

de sus producciones. El mundo del cine tiene muchas gradaciones entre esos dos polos.

Sin embargo, también se han producido investigaciones que atravesaron la historia de este cine de forma heterodoxa: David MacDougall (1976, 1992, 1994), Peter Loizos (1993) y Emile de Brigard (1995) presentaron estudios que incluyeron obras experimentales, dejando de lado una caracterización prescriptiva. El caso de MacDougall resulta paradigmático ya que, al igual que Karl Heider, alternó la realización de films etnográficos con la reflexión teórica. Pero, a diferencia de éste, no propuso una visión restrictiva para el área de estudios.

MacDougall abrió el concepto de cine etnográfico a “cualquier film que busca revelar una sociedad mirada desde otra” (1976: 136). El cine “no solo es una herramienta de grabación, sino un lenguaje visual —continúa MacDougall—, tener en cuenta ello puede permitir a los films antropológicos la posibilidad de volverse algo más que trabajos científicos para convertirse en obras artísticas” (1976: 138). Algo negado por las posturas conservadoras anteriormente revisadas. Pero ello no significa menospreciar los conocimientos antropológicos; para MacDougall se debe evitar tanto la “creación de lecturas ilustradas” por films malos, cuanto las “distorsiones etnocéntricas” por malas etnografías (1976: 138). Bajo este punto de vista la historia del cine etnográfico adquiere relevancia para un público más amplio y va, progresivamente, liberándose de estructuras rígidas (con el desarrollo de esta perspectiva no es casual que en los escritos de estos teóricos renovadores se analicen films heterodoxos). Sosteniendo una mirada similar Peter Loizos destaca (en un texto diferente, con posiciones opuestas al ya citado de 1992) que él no intenta “demarcar las fronteras entre lo que es etnográfico o no”, ya que no le resultan útiles “las reglas y preceptos”: “las propuestas de Ruby y Heider son útiles como guías de lectura pero mi práctica es interpretarlas más vagamente de cómo ellos quisieran” (1993: 8).



Jorge Prelorán, pionero del cine etnográfico en la Argentina.

Otro de los pioneros que acompañó a MacDougall en su perspectiva abierta fue Timothy Asch: “la observación científica no alcanza. El film también debe capturar la esencia del pueblo, sus pasiones, sus miedos, sus motivaciones” (1992: 196). Aunque, así como otros realizadores, Asch “se resistió a pensar en su trabajo como ‘artístico’” (en MacDonald, 2013: 12). Negación que atravesó a otro pionero como John Marshall y a Jorge Prelorán, quien destacó:

Creo que mis películas —decía Prelorán— no son antropológicas ni etnográficas, sino documentos humanos en los que sólo importa la realidad humana que se va a transmitir. Considero que el cine que hago no es absolutamente objetivo, sino subjetivo, y por lo tanto no es científico. Tampoco creo ser un artista, porque no estoy creando. No me propongo hacer arte, aunque el filme sea parte de un fenómeno estético (en Ríos, 2005: 111-112).

Prelorán, otro pionero según la consideración de Peter Crawford (2017: 183), es un realizador para analizar detenidamente como estudio de caso sobre los vaivenes de las perspectivas identitarias que ondulan en el campo del cine etnográfico. Según Jay Ruby, y para sumar desconcierto, Prelorán “a menudo asumió ser antropólogo” (2017: 151).

Investigaciones recientes indagan en el carácter ambiguo del cine etnográfico como favorable y productivo (Peirano, 2017: 74). Rony destaca que “se mueve incesantemente entre la ciencia y el arte sin fronteras” (1996: 16). Y Colette Piault afirma que, como trabaja con imágenes, “la antropología visual mantiene un pie en el mundo académico y otro en el mundo creativo del cine” (2017: 40). Mientras que Cubero cava un poco más profundo, mirando al presente de las producciones audiovisuales, e indica que está “emergiendo un nuevo tipo de antropología, como un tipo de práctica no discursiva, más parecida a una aproximación antes que a un método, y articulando la antropología al servicio del cine, más bien que el cine al servicio de la antropología” (2017: 120). Lejos de esta consideración ha quedado aquella norma prescriptiva de la necesidad de que el film sea acompañado por un texto “escrito”, sin necesidad de romper con la categoría de “cine etnográfico”. Evidentemente, hay quienes consideran que en este terreno hay lugar para todos (aunque a veces los representantes de las diversas corrientes de pensamiento puedan discutir airadamente durante los festivales (Cubero, 2017: 116).

Final abierto

Según Karl Heider el cine etnográfico sería aquel que sigue los mismos objetivos y procedimientos que esa ciencia antropológica.⁸ Es, simplificando, el registro de un proceso de indagación, comprensión y explicación guiado por los principios de la etnografía. En ese sentido, mantenerse lo más apegado posible a los preceptos de una doctrina científica sería el factor que marcaría a fuego al cine etnográfico. Pero Emile de Brigard en su *Historia del cine etnográfico* (1975) abre el juego dando una definición en las antípodas. El cine etnográfico sería “aquel que pone de manifiesto patrones culturales” (De Brigard, 1995: 31); como expresa inmediatamente, de ello puede deducirse que todos los films, de una u otra forma, pueden ser considerados etnográficos. En una definición intermedia, en la que el cine etnográfico no sería un mero medio (como lo es para Heider) ni un espacio indefinido dentro del magno territorio del cine (tal como se deduce del texto de De Brigard), se encuentra la conceptualización de Faye Ginsburg (1999), que nos acerca una definición en línea con los movimientos cinematográficos contemporáneos.

Ginsburg hace una revisión del concepto de David MacDougall de “cine intertextual” y elaborar su propia definición de las “superaciones” de los prejuicios devenidos de visiones colonialistas y etnocéntricas que decantaron en un “efecto de paralaje” gracias a la colisión del audiovisual indígena con el cine etnográfico. Luego destaca que el viejo paradigma del cine etnográfico — como aquel realizado por profesionales “sobre” los grupos étnicos de referencia y “construido mediante la asunción de que la cultura es un objeto estable” (1999: 171)— ha sido desplazado. “La práctica del cine etnográfico —continúa Ginsburg— debe ser parte de un *continuum* de prácticas comprometidas en la

⁸ Heider destaca que el cine etnográfico debe seguir los pasos de una “etnografía escrita”: “un film etnográfico, como una etnografía escrita, debe relacionar los comportamientos específicos observados con las normas culturales entendiéndolos en un contexto social y cultural” y si ese registro filmico o en video no contiene en imágenes y sonidos las generalidades que permitan formar una visión de conjunto de la cultura en cuestión, el recurso de la voz *over* debe ser el complemento necesario (Heider en Ardévol, 1994: 146).

representación de la cultura, prácticas que deben estar enredadas ampliamente en los procesos sociales, culturales y políticos comprendiendo las relaciones de desigualdad” (1999: 172). En tal orden de transformaciones el cine etnográfico es “resituado como mediación cinematográfica de la cultura que debe llamar la atención sobre la presencia de otras perspectivas” (Ginsburg, 1999: 173). En definitiva, contra aquellas definiciones ortodoxas que establecen que la producción debe quedar en manos de científicos, lo importante e interesante, para Ginsburg, es situar al cine etnográfico como una práctica en la enramada de las relaciones interculturales, en la cual el científico resulta ser un agente más en la representación de la cultura pero de quien no depende exclusivamente la elaboración de las representaciones. Siguiendo el cauce de esta definición podemos establecer que muchos realizadores cinematográficos han hecho cine de tendencia etnográfica sin comulgar con los principios científicos de la disciplina antropológica ni respetar sus metodologías (quienes, por otra parte, no esperaron estudios legitimadores de su práctica para tomar la cámara y salir al campo).

Mirando desde otro lado el problema, Russell propone que “la etnografía en su más amplio sentido no está referida a la representación de otras culturas, sino a un discurso de cultura representado” (1999: XVII). Por eso indica que el cine etnográfico “debería convertirse en una producción textual desde la historia material de la experiencia vivida” (Russell, 1999: 14). No una representación de una investigación científica (aunque tampoco deba estar vedada este tipo de realización), sino considerarse a los films etnográficos como discursos de cultura. Como documentaciones de un estado de las culturas, de las que sus hacedores sean conscientes de su perspectiva personal, no absoluta ni definitiva. Por otra parte, se puede volver a la disciplina científica para ejemplificar este tipo de postura más abierta para el cine etnográfico. Como destacaba atinadamente Marcus Banks, “‘etnografía’ no es un término absoluto, o algo que no deba cambiar; hoy los antropólogos hacen cosas que no se hubiesen considerado como parte de la disciplina en el pasado, se trata

más bien de un constructo cultural” (1992: 128). La etnografía fue cambiando, el cine etnográfico hoy acoge en su terreno y bajo su “etiqueta” producciones que promueven la reflexión sobre quiénes somos, quiénes son los otros y qué hacemos en este mundo.

Bibliografía

- Ardévol, Elisenda (1994). “La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video”, Tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Asch, Timothy (1992). “The ethics of ethnographic film-making”, en Peter Crawford y David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Banks, Marcus (1992). “Which films are the ethnographic films?”, en Peter Crawford y David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Basu, Paul (2008). “Reframing Ethnographic Film”, en Thomas Austin y Wilma De Jong (eds.), *Rethinking Documentary. New Perspectives. New Practices*. Berkshire: Open University Press.
- Brigard, Emile (1995). “Historia del cine etnográfico”, en Elisenda Ardévol y Luis Pérez Tolón (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada/Biblioteca de Etnología.
- Crawford, Peter (1992). “Film as Discourse: the invention of anthropological realities”, en Peter Crawford y David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- _____ (2017). “The Nordic Eye Revisited. NAFA, 1975 to 2015”, en Aida Vallejo y María Paz Peirano (eds.), *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Cubero, Carlo (2017). “The Artful Narrative of Anthropological Festivals: View from the Batics”, en Aida Vallejo y María Paz Peirano (eds.), *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Ginsburg, Faye (1991). “Indigenous Media: Faustian Contract in Global Village?”, en *Cultural Anthropology*, volume 6, número 1.
- _____ (1999). “The parallax effect: The impact of indigenuos media on ethnographic film”, en Jane Gaines y Michael Renov (comps.), *Collecting Visible Evidence*, volume 6. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Heider, Karl (2006). *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.

- Henley, Paul (2017). "The Film Festival of the Royal Anthropological Institute: A personal Memoir on its Thirtieth Anniversary", en Aida Vallejo y María Paz Peirano (eds.), *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Loizos, Peter (1992). "Admissible evidence? Film in Anthropology", en Peter Crawford y David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- _____ (1993). *Innovation in Ethnographic film. From Innocence to Self-Consciousness (1955-1985)*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lutkehaus, Nancy y Cool, Jenny (1999). "Paradigms lost and found: The 'Crisis of Representation' and Visual Anthropology", en Jane Gaines y Michael Renov (comps.), *Collecting Visible Evidence*, volume 6. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MacDonald, Scott (2013). *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- MacDougall, David (1976). "Prospects in the Ethnographic Film", en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods. An Anthology*. Berkeley: University of California Press.
- _____ (1992). "Complicities of style", en Peter Crawford y David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: University of Manchester Press.
- _____ (1994). "Whose story is it?", en Lucien Taylor (ed.), *Visualizing Theory*. New York: Routledge.
- Martínez, Wilton (1992). "Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship", en Peter Crawford y David Turton (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Peirano, María Paz (2017). "Ethnographic and Indigenous Film Festivals in Latin America: Constructing Networks of Film Circulation", en Aida Vallejo y María Paz Peirano (eds.), *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Piault, Colette (2017). "Festivals, Conferences, Seminars and Networks in Visual Anthropology in Europe", en Aida Vallejo y María Paz Peirano (eds.), *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Renov, Michael (2010). "Hacia una poética del documental", en *Cine Documental*, número 1. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>.
- Ríos, Humberto (2005). "El cine no etnológico o el testimonio social de Jorge Prelorán", en Adolfo Colombes (ed.), *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Rony, Fatimah Tobing (1996). *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham and London: Duke University Press.
- Ruby, Jay (2000). *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.

_____ (2017). "Temple University's Conferences on Visual Anthropology. A First Person, Clearly Biased Report on an Experiment", en Aida Vallejo y María Paz Peirano (eds.), *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Russell, Catherine (1999). *Experimental ethnography. The Work on Film in the Age of Video*. Durham and London: Duke University Press.

* Javier Campo es un investigador argentino especializado en cine documental. Es director de la revista *Cine Documental*. Se desempeña como investigador del CONICET y es Licenciado en Ciencias de la Comunicación y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Entre sus libros se encuentran *Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio* (2017), *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (2012), entre otros. Asimismo ha editado *A Trail of Fire for Political Cinema. The Hour of the Furnaces Fifty Years Later* (2018). Es profesor de Estética cinematográfica y de cursos de posgrado en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). E-mail: javier.campo@cinedocumental.com.ar