

Los entresijos de la mirada: una propuesta metodológica para analizar la praxis filmica

José María Galindo Pérez¹

Recibido: 20 de marzo de 2018 / Aceptado: 5 de mayo de 2018

Resumen. A la hora de reflexionar sobre la praxis filmica resulta imprescindible detener la mirada en una pregunta clave: ¿cómo obtener un conocimiento mayor y mejor sobre el proceso por el cual se hacen las películas? El presente artículo adopta como objeto de estudio la metodología de análisis que puede conducir a ese saber más amplio y más profundo. El diseño de esa metodología y su posterior desarrollo se articulan sobre las siguientes líneas de actuación: la identificación de los obstáculos que dificultan el acceso al conocimiento sobre la praxis filmica; la construcción ideológica y operativa de los instrumentos de análisis; y la puesta a punto de la metodología analítica al entrar en contacto con un caso de estudio concreto. El encuentro entre la antropología y los estudios filmicos se revela como una interesante manera de investigar una práctica tradicionalmente oculta tras numerosos mitos.

Palabras clave. praxis filmica; proceso cinematográfico; investigación antropológica; metodología de análisis; análisis de la producción filmica; proyecto cinematográfico

[en] Ins and Outs of the Gaze: A Methodological Proposal to Analyze Filmmaking

Abstract. When we think about filmmaking, it is essential to attend to a key question: how to achieve a bigger and better knowledge about the process through which the films are made? This paper takes the methodology of analysis as its subject matter, which can lead to that wider and deeper knowledge. The design and the development of that methodology are built upon these axis: identification of the obstacles which block the correct access to knowledge about filmmaking; the ideological and operational building of the analysis tools; and the tuning of the methodology of analysis after getting in contact with a single case study. The encounter between anthropology and film studies reveals itself as an interesting way of analyzing a practice, usually hidden behind a lot of myths.

Key words. filmmaking; cinematographic process; anthropological research; methodology of analysis; analysis of film production; cinematographic project

Sumario: 1. Introducción. 2. Los obstáculos: el proceso cinematográfico como “caja negra”. 3. Una posible solución: el armazón metodológico de la investigación. 4. ¿El éxito?: sobre el rendimiento del trabajo de campo. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía

Cómo citar: Galindo Pérez, J. M. (2018). Los entresijos de la mirada: una propuesta metodológica para analizar la praxis filmica, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 18 (3), 461-476. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.59423>

¹ Universidad Rey Juan Carlos (España)
E-mail: josemg87@gmail.com

1. Introducción

A la hora de estudiar el proceso cinematográfico, es decir, el conjunto de personas y tareas implicadas en la realización de una película, se suele prestar atención a un amplio y variado catálogo de elementos: profesiones y oficios del cine, esquemas de trabajo, detalles técnicos, observaciones económicas, el utillaje tecnológico, la dimensión colectiva del trabajo cinematográfico o la convivencia entre una perspectiva económica y una estética son solo algunos de los temas recurrentes a la hora de hablar de este ámbito de mundo del cine.

La literatura sobre la praxis filmica adquiere así un carácter marcadamente descriptivo e incluso, en ocasiones, prescriptivo. Sin embargo, ya sea para explicar un proceso, ya sea para establecer unas pautas sobre su correcto desarrollo, es necesario reflexionar sobre otra cuestión: el acceso al conocimiento sobre ese mismo proceso. En el caso del proceso cinematográfico, se podría hablar de dos grandes fuentes: las entrevistas a cineastas, fundamentalmente directores de cine, que se erigen como auténticas, y casi únicas, voces autorizadas para desentrañar la verdad sobre cómo se han hecho las películas; y la literatura especializada sobre la producción y realización cinematográficas, en cualquiera de sus múltiples variedades. Pero, ¿podría afirmarse que el conocimiento sobre el proceso cinematográfico reside aquí?

La hipótesis de este artículo es que existe una forma diferente de acceder a ese saber sobre cómo se hacen las películas, y que difiere notablemente de la atención tanto a la bibliografía sobre el tema como a las declaraciones de los cineastas. La perspectiva aquí manejada sostiene que para conocer más y mejor sobre el proceso cinematográfico debe tenerse en cuenta que estas fuentes tradicionales son imprescindibles, pero necesariamente superables: suponen un sustrato básico para conocer el discurso mayoritario sobre el proceso por el cual se hacen las películas, pero también un corpus que despierta suspicacias por la llamativa homogeneidad con la que describe dicho proceso. Es llamativa por la distinta procedencia y filiación de los firmantes de muchas de esas obras, lo cual no les impide coincidir al describir el proceso cinematográfico.

Esa uniformidad, resumible en el predominio de la vertiente económica sobre la estética en la descripción del proceso —manifestado en factores como el esquema en tres, o cuatro, fases sucesivas, la especialización del trabajo en el cine, las perspectivas del ahorro de costes y la optimización de recursos propios de la visión de los agentes económicos—, no es, ni mucho menos, unanimidad. Pero la aparición constante de una serie de características a las que se alude una y otra vez supone una tendencia que, a pesar de las excepciones, fija las líneas dominantes que señalan lo que se enseña y aprende sobre el proceso cinematográfico.

Esa tendencia dominante enmascara la posibilidad de conocer más y mejor dicho proceso, ya que naturaliza elementos que, lejos de aparecer como opciones histórica y culturalmente construidas, se presentan como las vías naturales para pensar y operar en el ámbito de la elaboración de películas. El presente artículo apuesta por la exploración de un camino alternativo al de las fuentes tradicionales, uno que haga converger las visiones de los estudios filmicos con aportaciones provenientes de otras disciplinas y campos del saber. El objetivo es proponer una metodología de análisis del proceso cinematográfico que permita un conocimiento mayor y más profundo de su objeto de estudio. Queda claro el centro de atención de este trabajo:

no el proceso cinematográfico en sí, sino la metodología de análisis de ese proceso. Lo que aquí se trata es la mirada del investigador, no el fenómeno observado.

Para ello, el artículo se organiza de la siguiente manera: a) se describen críticamente los elementos que pueden obstaculizar el acceso a ese conocimiento más amplio y complejo sobre el proceso cinematográfico; b) se explican las diferentes fuentes metodológicas que contribuyen a construir el entramado analítico pertinente y necesario para la investigación sobre el proceso cinematográfico; y c) se intenta poner de manifiesto el hipotético éxito o no de la propuesta metodológica, revisando los rendimientos que se hayan podido obtener sobre el conocimiento acerca del proceso cinematográfico.

Un último comentario introductorio: este artículo descansa sobre una investigación ya realizada —trabajo de campo incluido, sobre el rodaje—, en base a un proyecto cinematográfico concreto: *Tenemos que hablar* (David Serrano, 2016). La importancia de este caso de estudio radica en la posibilidad de realizar una aplicación práctica de una investigación básica que requiere su puesta a punto mediante la confrontación con la realidad empírica. Al mismo tiempo, hay que señalar las principales limitaciones de dicho caso: se restringe al rodaje y a parte del montaje —faltando, así, todo lo anterior y gran parte de lo posterior a la filmación—, el acceso a gran parte de los miembros del equipo era bastante reducido y, por descontado, se trata de un caso singular que necesitaría convivir con un corpus de casos mayor para poder afinar mejor las conclusiones.

2. Los obstáculos: el proceso cinematográfico como “caja negra”

Describir el proceso cinematográfico como una caja negra es una forma de identificar las dificultades de acceso al conocimiento sobre dicho proceso. No es una metáfora sugestiva pero inane: si se tienen en cuenta los usos habituales de la expresión, se podrá entender más fácilmente cómo puede funcionar en el caso del proceso cinematográfico.

Dos son los principales ámbitos en los que se utiliza la noción de caja negra: los sistemas de navegación y la teoría de sistemas en ciencias físicas. En el primero, la caja negra es un dispositivo instalado en determinados medios de transporte para registrar todo lo sucedido en el interior del vehículo, y proteger esa información en caso de accidente. En el segundo, se trata de un elemento estudiado en base a las entradas que recibe y las salidas que produce, sin atender a lo que sucede en su interior. Contemplando ambas acepciones, se podría considerar el concepto de caja negra como algo que oculta y protege la verdad, o bien algo que ignora lo irrelevante.

En lo que al proceso cinematográfico se refiere, el discurso que lo describe y lo piensa hace de él una caja negra en un doble sentido: a) lo oculta mediante explicaciones diáfanos y simplificaciones comprensibles; b) lo relega como irrelevante ya que se trata de un proceso que no puede ser de otra forma. Ambas operaciones giran alrededor de un eje común: la naturalización del proceso cinematográfico, haciendo de él un modelo único, sobre el que no cabe hacer ni matizaciones ni cuestionamientos.

La metáfora de la caja negra ya ha sido utilizada en otras disciplinas antes. Resultan especialmente relevantes en este sentido las aportaciones de Woolgar (1991) en el estudio social de la ciencia, y de Flichy (1993) en la historia de la comunicación. El primero identifica como su particular caja negra la práctica

científica, la cual está camuflada tras lo que Woolgar denomina la “ideología de la representación”, discurso que rodea la praxis de los científicos y trata de ocultar una idea fundamental: los objetos observados y los investigadores que observan no están limpiamente separados; al contrario, todo proceso de observación configura y condiciona los propios objetos de estudio observados². Por su parte, Flichy se vale de la metáfora para referirse a un saber constreñido y escondido entre dos grandes tradiciones en la historia de la comunicación: una basada en el desarrollo y funcionamiento de los aparejos de la comunicación, que articula toda la investigación sobre los principios del determinismo tecnológico; otra sostenida en el estudio de los usos y costumbres de los medios de comunicación, ignorando la naturaleza interna del propio instrumento.

Las perspectivas de Woolgar y Flichy perfilan varias ideas interesantes para identificar el proceso cinematográfico como caja negra. El proceso cinematográfico podría caracterizarse como un objeto de estudio al que rodea lo que se podría denominar como discurso institucional: ese discurso reviste el proceso de una sencillez engañosa, al mismo tiempo que obstaculiza el acceso a un conocimiento que, por intuirse más complejo y matizado, discutiría ciertos elementos que apuntalan la cohesión en el mundo del cine en lo que a la praxis filmica se refiere. Ese discurso segrega el proceso cinematográfico en ámbitos aparentemente diferenciados que, por el contrario, deberían funcionar como un ente conjunto: binomios como el arte y la industria, lo estético y lo económico, lo creativo y lo técnico, lo autoral y lo artesanal.

El discurso institucional descansa sobre lo que se podría bautizar, de manera algo pomposa, como los guardianes de la tradición. Dichos guardianes son la institución cinematográfica y el discurso tutor. Aunque conviene repararlos por separado, se puede señalar que los dos conceptos hacen referencia a factores del mundo del cine que conservan una cierta idea del fenómeno cinematográfico y de todas sus dimensiones, entre ellas, el proceso cinematográfico; tanto una como otro ejercen una función de salvaguarda de las tradiciones que dictan cómo pensar y cómo operar en el campo cultural cinematográfico y, más concretamente, en el proceso de realización de una película.

La institución cinematográfica es un concepto con cierta trayectoria en el mundo de los estudios filmicos. Para resumir el recorrido pertinentemente, se podría hablar de la propuesta teórica de Metz (2001), la propuesta historiográfica de Burch (2011) y la propuesta sincrética de Alonso (2010).

Metz se valió de la noción de institución cinematográfica para hablar de los tres estamentos que la constituyen: los que hacen cine, los que ven cine y los que escriben sobre cine. En otras palabras: el cineasta, el espectador y el filmólogo³. El término metziano de institución cinematográfica es una abstracción teórica donde ubicar las funciones que los sujetos pueden adoptar frente a las películas: Metz establece el espacio teórico donde se dan las múltiples relaciones posibles entre los sujetos del campo cultural y el objeto predilecto de dicho campo, las propias películas.

2 Conviene recordar también que Woolgar también señala cómo los propios procedimientos científicos — técnicas, recursos, instrumental analítico— son construcciones naturalizadas hasta los momentos de crisis, en los que su carácter de constructo se pone de manifiesto. Un aliento similar es el que persigue este artículo.

3 Se sigue aquí el uso del término propuesto por Alonso, quien escribe que “el término de filmólogo es tan raro como parece, pero no hay otro para definir —frente al de cineasta referido a los que hacen películas— al crítico, teórico o historiador que hablan o escriben sobre ellas” (2013: XX).

La propuesta historiográfica arrima la expresión a una perspectiva más empírica. Burch se vale de ella para acuñar su célebre concepto de “modo de representación institucional” (2011: 17). En realidad, el centro del análisis de Burch es el “modo de representación primitivo”, siendo el anterior el necesario opuesto sobre el que construir una serie de categorías formales y unas prácticas socioculturales que definen el fenómeno cinematográfico en un momento y lugar dados. Lo institucional en Burch se vincula a unas prácticas filmicas concretas que dan como resultado unas películas de una factura determinada. Estos elementos se configuran y se consolidan en un cronotopo particular: el sistema de estudios estadounidense durante los años treinta y cuarenta. Burch formula un concepto que define una morfología concreta del cine, diferente a la ofrecida en otros lugares y otros momentos.

Lo interesante es articular ambas visiones. Alonso lo consigue, abrochando ambas propuestas en el concepto de “sistema institucional” (2010: 33). En dicha expresión, Alonso ensaya una combinación del andamiaje de la sociología de los campos culturales con los rasgos propios de la institución cinematográfica en términos históricos: el relato visual y la película comercial. La sociología de los campos culturales —desarrollada fundamentalmente por Bourdieu (1988, 1997) y aplicada atinadamente al mundo del cine por Rivas (2007)⁴— afirma que todo campo cultural se compone de una serie de elementos constituyentes comunes: agentes, objetos, instituciones y valores, los cuales establecen relaciones comunicativas entre sí. La institución cinematográfica sería un entramado sociotextual conformado por dichos elementos y que cristaliza en un período y un lugar concretos de la historia del fenómeno cinematográfico, en los cuales instaura dos claves en la producción de filmes: la narración de historias —despreciando otros usos y formatos del audiovisual— y la búsqueda de la rentabilidad comercial —alejando y/o relegando otros objetivos—.

En cuanto al discurso tutor, noción que emana directamente del “sentido tutor” (González Requena, 2006: 10), acuñada por González Requena para advertir sobre el conjunto de postulados que consolidan lo que se acepta pensar y decir sobre el cine de Eisenstein, es un concepto que protege un determinado corpus de conocimientos, al mismo que tiempo que oscurece u oculta otros, acerca de todo fenómeno susceptible de estudio. En el caso del mundo del cine, y más concretamente, del proceso cinematográfico, el discurso tutor fija el suelo sobre el que se puede debatir sobre el proceso de hacer películas, pero también establece un techo que marca tácita pero firmemente los límites de lo decible y pensable sobre ese mismo proceso.

Porque ahí radica el doble riesgo del discurso tutor: su capacidad de simplificar lo complejo para hacerlo más comprensible, y su facultad de naturalizar lo construido para hacerlo pasar por la única opción posible. No ser consciente de la existencia del discurso tutor a la hora de abordar el análisis del proceso cinematográfico significa no considerar críticamente que la manera en que se piensa y se opera en el ámbito de la praxis filmica es una entre otras posibilidades, marcada por unas condiciones socio-históricas concretas. Porque la ausencia de análisis del proceso cinematográfico se

4 Aunque no haya tiempo ni espacio aquí para desarrollarlo, merece la pena abordar esta cuestión desde los planteamientos de García Canclini (1979) o de Becker (2008), los cuales, desde una perspectiva sociológica del arte, afrontan la cuestión institucional desde un punto de vista que incluye lo estético, y no solo lo puramente etnográfico, visión que predomina en el presente artículo.

ha debido, en gran medida, a la idea de que no hace falta problematizar algo que parece ajeno a todo problemática.

Finalmente, se puede afirmar que tanto la institución cinematográfica como el discurso tutor ejercen una función conservadora dentro del mundo del cine, estableciendo y vigilando los márgenes y los límites sobre lo factible y decible acerca del fenómeno cinematográfico. A partir de ellos no cuesta demasiado esfuerzo comprender el proceso cinematográfico como un modo neutral y objetivo de hacer películas, no como una opción fruto de unas circunstancias históricas y culturales concretas. Revisar críticamente los aspectos más relevantes de estos conceptos supone recorrer un camino que comienza en la duda sobre lo incontrovertible del proceso cinematográfico, continúa a través de las nociones que han revestido de esa aparente inmutabilidad al proceso, y que se detiene en el momento de plantear una alternativa metodológica al análisis del proceso por el cual se hacen las películas. En definitiva, una vez que se explicita la existencia de la caja negra, de lo que se trata es de encontrar la manera de abrirla.

3. Una posible solución: el armazón metodológico de la investigación

Para perfilar la metodología de análisis hay que recurrir a dos grandes fuentes disciplinares: a) los acercamientos al proceso cinematográfico realizados en el seno del mundo del cine; b) las materias y las áreas que, siendo ajenas a los estudios filmicos, aportan herramientas útiles a la hora de pensar el análisis del proceso por el cual se hacen las películas.

Las aproximaciones propias del campo cultural cinematográfico se pueden clasificar en tres grandes categorías: las poéticas de autor, las descripciones académicas y los manuales técnicos. Las visiones de los cineastas, los análisis de los filmólogos y esas obras que tratan de mostrar didácticamente cómo hacer cine revelan no solo maneras concretas de realizar películas, sino que hablan sobre el sistema que alberga esas prácticas filmicas. A continuación, se repasarán un conjunto de obras y trabajos; no se trata de una revisión bibliográfica exhaustiva, sino de una muestra representativa de las ideas que circulan sobre el proceso cinematográfico.

En el caso de los cineastas, destacan dos casos singulares como los de Bresson (2002) y Tarkovski (1991). Ambos se alejan de una posición supuestamente objetiva y elaboran un material plenamente personal, empezando por la propia forma del texto —la aforística en el caso de Bresson, la ensayística en el caso de Tarkovski—. Lo fundamental para este artículo de las dos propuestas es que ambos, desde sistemas de producción y períodos muy distintos, identifican una línea dominante sobre el proceso cinematográfico: una basada en la facturación de cine narrativo con pretensiones de rentabilidad económica. Ambos se posicionan en un modelo alternativo al que ellos señalan como principal. Pero no todos los profesionales del cine se muestran tan combativos: Jaime Camino (1997), en una obra más cercana al manual que a la poética, vincula su descripción del oficio del director con los pilares básicos del discurso institucional sobre el proceso cinematográfico —identificándose como funciones del director la atención a los límites presupuestarios del proyecto o la estructuración de un relato comprensible, tanto en el contenido como en la expresión, para el espectador—.

Los académicos presentan un cariz más desapasionado, fruto del formato en el que desarrollan su labor; se puede encontrar la propuesta de Costa (1991), quien acomete una descripción de las tareas expresivas movilizadas durante el proceso: guion, encuadre, movimientos de cámara, fotografía, montaje o sonido. Esta sucesión inserta con aparente naturalidad los hitos creativos del proceso en una cronología que se adapta con facilidad al esquema de tres fases de producción, en un ejercicio similar al practicado por Benet (2004). Bordwell y Thompson (2010) recogen ese mismo esquema y asignan el peso de cada una de las etapas a miembros concretos del equipo, indicando claramente una distinción entre la parte estética y la parte económica de proceso. Esa misma diferenciación la marca Chion (2006), quien, en su descripción sobre los oficios del cine, señala dos puestos preferenciales: el director, responsable de la dimensión estética de proceso, y el productor, responsable de la vertiente económica. Similar aliento se encuentra en los trabajos de Català (2001) y Tranche (2015), quienes, al analizar muy atinadamente la tarea creativa del director de cine, abordan el proceso cinematográfico manejando de facto la separación entre la esfera de lo económico y de lo estético.

Las descripciones de académicos reproducen con insistencia ideas como el esquema de trabajo en tres fases sucesivas, o la indiscutida separación entre lo estético y lo económico en el proceso cinematográfico. Estas ideas se relacionan directamente con perspectivas como las del ahorro de costes, la optimización de recursos o la especialización de las tareas, puntos de vista asociados a una posible visión de los agentes económicos del mundo del cine. Por ello, conviene traer a colación el trabajo de Alonso (2013), porque plantea la posibilidad de explicar el proceso cinematográfico desde el punto de vista de lo estético, y propone una alternativa al esquema de las tres fases: un modelo basado en capas superpuestas donde lo que prima es lo propiamente expresivo del proceso.

Los manuales técnicos pueden clasificarse en dos grandes grupos: los que se centran en el aspecto de la realización, y los que se centran en el aspecto de la producción. En el primer grupo hay obras que se dedican a la planificación, como los trabajos de Arijon (2003) y de Katz (2002, 2003), y obras que revisan la función del director desde una perspectiva más amplia, como las propuestas de Rabiger (2009) y de Schenk y Long (2012). En el segundo grupo, existen aportaciones que describen tanto la tarea de producción como la figura del productor ejecutivo como principal encarnación de esas funciones. Comparecerían así aportaciones más limitadas como las de Marzal (2008), textos de singular valía como el de Rubio Alcover (2008), propuestas muy pegadas a la teoría del *project management* como la de Pardo (2014) y manuales atinados como el de Ciller y Palacio (2016).

La aportación que todos estos trabajos, y otros muchos de corte similar, realizan a la preparación de una metodología de análisis sobre el proceso cinematográfico radica en lo siguiente: la puesta de manifiesto del discurso institucional sobre el proceso de hacer películas. Eso dota al investigador de las nociones básicas que circulan sobre el trabajo cinematográfico, y le proporciona un ancla analítica muy interesante: la extendida homogeneidad de las maneras de pensar sobre el hacer cine, llamativa por la cantidad y variedad de los puntos de vista movilizados. A partir de esta aparente uniformidad, la mirada del investigador tiene un asidero firme para establecer una cuestión fundamental: ¿el proceso cinematográfico se reduce realmente a estas características, o hay hueco para explorar otras facetas

que enriquezcan el conocimiento sobre dicho proceso? —tal y como Alonso (2013) ensayara en su artículo—.

En cuanto a las fuentes disciplinares ajenas a los estudios fílmicos, el arsenal metodológico se puede nutrir de multitud de vetas. Pero hay un cierto riesgo: si no hay unos criterios de selección de esas fuentes, serían innumerables las posibilidades entre las que el investigador del proceso cinematográfico debería escoger. Lo fundamental en este caso es fijar bien esos criterios con el fin de ajustar adecuadamente la elección de los instrumentos metodológicos pertinentes. Esos criterios se pueden describir así: a) la puesta de manifiesto de discursos naturalizados en distintas áreas, y su posterior cuestionamiento; y b) la reivindicación del análisis de lo aparentemente irrelevante, situando como objetos de estudio elementos tradicionalmente considerados marginales.

A partir de estos dos ejes conceptuales, se puede hacer un repaso por una muestra de autores y propuestas representativos de este tipo de aliento metodológico. Este repaso no pretende ser un listado canónico y cerrado para diseñar la metodología de análisis del proceso cinematográfico: la revisión crítica que se propone supone un intento de indicar el tipo de aportaciones que pueden enriquecer y matizar dicha metodología de análisis. Una metodología que, conviene insistir en ello, se basa en la constante actualización y reformulación a partir de las variadas lecturas y tras la confrontación con los respectivos casos de estudio.

Se puede empezar el recorrido por Foucault (2010) y su investigación sobre la construcción de los *episteme* de cada época y lugar, que podrían definirse como las maneras en las que se estructura y jerarquiza el saber humano conforme a unas posibilidades de existencia emanadas de las condiciones de dicha existencia. Siguiendo a Foucault, se puede afirmar que cada saber, en un momento y un lugar determinados, es fruto de una serie de condiciones que han de ser examinados y puestas de manifiesto. Conociendo esos rasgos que lo hacen posible podrá criticarse ese saber, fruto de factores históricos y culturales que cristalizan en la acción y el pensamiento del propio ser humano, que es quien lo produce y le da forma. Así, se evita la naturalización del saber y se problematiza cualquier tipo de fenómeno. En este caso, el fenómeno a problematizar sería el proceso cinematográfico: para pensar y actuar sobre y en ese proceso, es imprescindible enfrentarse a la batería de conceptos, argumentos, proposiciones y casi axiomas que lo rodean, un conjunto discursivo que no es natural ni generado espontáneamente, y que tiene en los siguientes elementos algunos de los factores de su configuración: el sistema capitalista en el que nace y se desarrolla el cine como vehículo expresivo para narrar relatos audiovisuales; la incorporación a la práctica cinematográfica de conceptos como el ahorro de costes, la optimización laboral o la restricción presupuestaria; la subordinación de la vertiente creativa a la administrativa, diseñándose y estandarizándose un esquema de trabajo basado en las preocupaciones de los agentes económicos del proceso —haciendo que el resto de cineastas adecúen su método de trabajo, para alinearse a este modelo o para oponerse a él—.

Siguiendo con esta crítica a los saberes naturalizados podría invocarse el trabajo de Barthes (2012) sobre el análisis semiótico de los mitos de la cultura burguesa. A través de numerosos ejemplos, Barthes espiga la siguiente conclusión: “la semiología nos ha enseñado que el mito tiene a su cargo fundamental, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia” (2012: 237). La semiótica, tal y como la emplea Barthes, señala el proceso que hace pasar por

natural lo que es un constructo cultural, y por único lo que solo es una opción entre varias. En el caso del proceso cinematográfico, podría hablarse de la sustracción de su historicidad y de su carácter sociocultural. El proceso cinematográfico se piensa desde su supuesta esencialidad: no se habla de una manera de hacer películas, sino de la manera de hacer películas. Cuando se escribe o se enseña sobre el oficio de los cineastas, no se adopta una postura crítica, sino una de descripción aséptica. Es esa esencialización del proceso cinematográfico lo que debe combatir un análisis metodológico apropiado.

El cuestionamiento de los saberes naturalizados, capitaneado en este caso por Foucault y Barthes, sugiere un viraje en el objeto de estudio. La naturalización del conocimiento sobre un fenómeno se sostiene en la marginación de una serie de elementos, privilegiando el hecho de dirigir la mirada del investigador hacia otro tipo de rasgos, siendo de esta forma señalados como factores de análisis prioritarios o más relevantes. Esa orientación puede replicarse con las enseñanzas del paradigma indiciario, ámbito en el que Ginzburg tiene bastante que decir.

Recurriendo a la cinegesis, a los adivinos o a la medicina —al rastreo de huellas y restos animales, al estudio de las líneas de la mano o a la revelación de la enfermedad a través de los síntomas—, Ginzburg (2013) ilustra una manera indirecta de acceder al conocimiento más oculto, uno que se ha ido construyendo a lo largo de los siglos. Utilizando como figuras modelo al crítico de arte Giovanni Morelli, al escritor Arthur Conan Doyle y al psicoanalista Sigmund Freud, Ginzburg indica cómo, a través de la investigación y el análisis de detalles pequeños y no centrales se alcanzan conclusiones importantes en la explicación de las situaciones históricas. Esta metodología podría resumirse así: rehuir deliberadamente fijar la atención en los aspectos de la situación estudiada que podrían calificarse de centrales, para desarrollar la investigación a partir de los elementos que podrían parecer secundarios, accesorios o irrelevantes. El proceso cinematográfico no debe ser entendido como un conjunto de acontecimientos sobre los que centrar la mirada —tales como la escritura del guion, el rodaje de secuencias o el proceso de montaje—, sino como un proceso en el que todo es susceptible de ser observado e interpretado. Para el filmólogo deben revestir la misma importancia la preparación y filmación de una de las escenas principales de la película, y las charlas entre miembros del equipo durante una pausa para comer.

Un compendio de todas estas actitudes metodológicas se encarna en la figura de Clifford Geertz, y su concepto de “la descripción densa”. Escribiendo sobre la práctica antropológica, Geertz (1997) alude a dos tipos de trabajo a realizar: la descripción superficial, basada en el registro de lo epidérmico y casi fenoménico del objeto descrito; y la descripción densa, que se referiría a la explicación de estructuras de significación superpuestas que permiten la más rica comprensión del objeto descrito. Lo que Geertz afirma es que el investigador, a la hora de encarar su objeto de estudio, debe ser consciente de dos cuestiones fundamentales: a) la apariencia superficial de dicho objeto se basa, en gran medida, en la naturalización de los conocimientos que sobre él se tienen; b) dicho objeto constituye un entramado discursivo muy complejo, y para aprehenderlo de la mejor manera posible, hay que tener en cuenta los rasgos aparentemente no nucleares del objeto.

Geertz califica de descripción etnográfica la investigación que da cuenta de la maraña discursiva a identificar y describir en todo objeto de estudio. Y la sintetiza así:

De manera que la descripción etnográfica presenta tres rasgos característicos: es interpretativa, lo que interpreta es el flujo del discurso social y la interpretación consiste en rescatar “lo dicho” en ese discurso de sus ocasiones percederas y fijarlo en términos susceptibles de consulta. El *kula* ha desaparecido o se ha alterado, pero para bien o para mal perdura *The Argonauts of the Western Pacific*. Además, la descripción etnográfica tiene una cuarta característica, por lo menos tal como yo la practico: es microscópica (1997: 32).

La descripción etnográfica se basa en un objetivo —que puede resumirse en el infinitivo interpretar—, un objeto —el tejido discursivo que se manifiesta en cualquier situación de una comunidad dada— y una metodología —registrar y exponer de manera útil lo observado en situaciones sociales a pequeña escala—. Todo lo comentado señala la descripción etnográfica según la ejerce Geertz como la base metodológica fundamental para el estudio del proceso cinematográfico: el conjunto de personas y tareas que conducen a la realización de una película requiere de una interpretación, acometida desde el registro y la explicación de las relaciones establecidas en su seno, y que no son otra cosa que cristalizaciones del entramado discursivo imperante. A ello se suma la necesidad del trabajo de campo sobre un proyecto que justifica la característica microscópica esgrimida por Geertz.

Todo lo anterior evidencia que la antropología será la ciencia social básica sobre la que construir operativamente la investigación del proceso cinematográfico. Pero antes de afrontar el diseño y desarrollo de las cuestiones más empíricas de la investigación, se ha de recorrer un camino que cimiente la construcción ideológica de la investigación. Es en este ámbito en el que aportaciones como las de Foucault, Barthes, Ginzburg o Geertz son capitales, ya que adiestran la mirada del investigador y problematizan el objeto de estudio.

Articulado el edificio teórico que fundamenta la investigación, a continuación, debe apuntalarse la metodología específica para encarar el análisis del proceso cinematográfico, y para ello resulta oportuno recurrir al instrumental que la antropología proporciona. Para organizar debidamente este repaso, se revisarán los elementos que explican la necesidad y la pertinencia de la antropología como base para el diseño y el desarrollo de la investigación sobre el proceso cinematográfico, y la preparación y ejecución de la propia investigación sobre el terreno.

La antropología proporciona en primer lugar la figura del antropólogo en la tribu, poderosamente establecida en el imaginario colectivo, y que incorpora una serie de claves del investigador sobre el terreno: la necesidad del antropólogo de hallarse presente en la comunidad sobre la que va a investigar, el contraste sociocultural entre el observador y lo observado, o la legitimación del conocimiento elaborado a partir de la condición indispensable de estar en el lugar y el tiempo observados. El paralelismo es claro: en el proceso cinematográfico resulta clave situar al filmólogo en el interior de la tribu —en este caso, el equipo de un proyecto cinematográfico concreto—, a la manera de Malinowski, el etnógrafo pionero calificado de “héroe cultural” (Velasco y Díaz de Rada, 2003: 19). Esta premisa básica consistente en estar ahí se complejiza con la intervención de la etnometodología abanderada por Garfinkel (2002). De las investigaciones etnometodológicas se desprende el carácter de constructo de toda situación social: las situaciones sociales son construidas a partir de las relaciones comunicativas que establecen entre sí los propios intervinientes en la situación. Recapitulando ambas cuestiones a la hora de estudiar el proceso cinematográfico: la investigación requiere de la presencia observando el proceso del

propio investigador, y este debe valerse de los presupuestos de la etnometodología, considerando la praxis fílmica a partir de las interacciones de los propios cineastas.

De la antropología pueden utilizarse instrumentos y métodos más concretos, por ejemplo, “la observación participante”, recurso que sirve para responder a las preguntas fundamentales qué observar y cómo observar. Para la primera, resulta oportuno recurrir a Guasch (1997), quien, siguiendo a Goffman, indica que los elementos a observar son: a) el contexto espaciotemporal en el que se da la situación; b) la apariencia, entendida como la imagen que de sí mismos pretenden dar los sujetos que participan en la situación observada y, a su vez, las imágenes que de los demás tiene cada uno de ellos; y c) la actitud, o el conjunto de usos, costumbres y comportamientos que se vinculan a unos determinados contextos y apariencias. Para la segunda, la respuesta más indicada puede encontrarse en Angrosino (2012), quien se vale de la noción de triangulación de las fuentes de información para modular la observación. Dicha triangulación consistiría en la adquisición contrastada de conocimiento de una comunidad a partir de la su observación directa en acción, la entrevista a sus miembros y la inspección de documentación que verse o derive directamente de la misma.

Todos estos factores perfilan la intervención del filmólogo en el seno de su caso de estudio a observar. Una intervención que descansa sobre la metodología de análisis preparada a partir de tres elementos que convergen: a) el conocimiento sobre el proceso cinematográfico; b) el dominio de disciplinas que acoten ideológicamente la mirada; y c) el manejo de los rudimentos de la investigación antropológica sobre el trabajo de campo.

A partir de aquí, unos breves apuntes sobre cómo se desarrolla dicho trabajo de campo. A pesar de que las restricciones de espacio impiden extenderse tranquilamente sobre esta cuestión, sí conviene hacer notar que este, en lo que al análisis del proceso cinematográfico se refiere, constaría de los siguientes hitos ineludibles: a) el acceso al caso de estudio, que supone un momento crucial de la investigación; b) la organización del trabajo de campo, concretada coordinadamente con la persona que franquea la entrada del filmólogo en el caso de estudio; c) el diseño del cuaderno del antropólogo, en el que se recogerán las observaciones del investigador; d) la propia observación del proceso cinematográfico, concretada en un conjunto de notas numeradas y organizadas en función de la fecha y el lugar de la observación, y que funcionan a modo de diario; e) entrevistas y conversaciones con sujetos participantes en el proceso cinematográfico; y f) la interpretación. A este último punto se dedicará el próximo apartado.

4. ¿El éxito?: sobre el rendimiento del trabajo de campo⁵

El análisis de la praxis filmica utilizando la metodología perfilada en el apartado anterior permite la deducción de una serie de conclusiones muy interesantes sobre el proceso cinematográfico que, habitualmente, son ocultadas o ignoradas por el discurso institucional. El presente artículo centrará su mirada sobre cuatro grandes áreas a partir de la observación del proceso cinematográfico: la estructura del equipo de trabajo en el proyecto; la singular dinámica del reparto en el proceso; la figura del director de cine; y el significado de los tiempos de espera durante la praxis filmica. Todos estos elementos⁶, como ya se comentó anteriormente, son fruto de un trabajo de campo real sobre un proyecto concreto.

Quizá la observación más relevante sea la existencia de un núcleo creativo y un cinturón operativo en el proceso cinematográfico: el primero hace referencia al pequeño grupo de miembros del equipo del proyecto cinematográfico que ostenta la capacidad de tomar decisiones sobre todo aquello que afecta tanto al devenir del proceso como a la forma que va adquiriendo la película —y que se concreta en cuatro grandes áreas: dirección del reparto, diseño de la secuencia, coordinación del equipo y administración de los recursos—. El cinturón operativo engloba a los cineastas que, debidamente organizados en equipos de trabajo, ejecutan las directrices fijadas por el núcleo creativo. Más allá de la asignación concreta de cada miembro del equipo a uno y otro grupo, lo interesante de esta estructura es que no la constituyen personas concretas ni perfiles cerrados, sino que son más bien entornos de acción porosos, en los que el tránsito tanto en su interior como entre ellos es un rasgo fundamental.

De esta estructura se derivan dos importantes ideas: el equipo se ordena y establece su flujo de relaciones en función del peso de sus decisiones en el resultado final —lo que hace que, por ejemplo, el director tenga escasa relación con gente ajena al reparto o al núcleo creativo—, y el mal encaje del concepto de organigrama en el proceso cinematográfico. Ese mal encaje se deriva de la enorme especificidad de casi todos los puestos y la fluidez de las tareas a llevar a cabo. Todo ello conduce a hablar de la organización del proceso cinematográfico a partir de un doble flujo: el de las relaciones y el de las actividades. La estructura organizacional del proceso se alejaría de las jerarquías formales clásicas y se asentaría sobre una circulación que, a pesar de su informalidad u oficiosidad, es perfectamente funcional y asumida por todos.

Otra cuestión de importancia es la particular dinámica de elenco de intérpretes, situación que se acentúa en el caso de los cabezas de cartel: en el set de rodaje

5 Una tarea de estas características requiere la disponibilidad de casos de estudio apropiados. Eso implica que los investigadores tengan un acceso lo más amplio posible a las rutinas de los profesionales del cine en su quehacer habitual. No resulta nada sencillo encontrar un proyecto que ofrezca ese grado de acceso. Por ello, un sincero agradecimiento a quienes lo permiten, y un deseo disfrazado de reflexión: la necesidad de que los ámbitos de la teoría y la práctica en el mundo del cine colaboren más estrechamente, con el fin de lograr un conocimiento más ajustado y útil sobre el fenómeno cinematográfico en todas sus vertientes.

6 Quizá pueda pensarse que las observaciones extraídas del trabajo de campo sean excesivamente generales, livianas o, incluso, tópicas. Sin duda, algo de eso hay. Sin embargo, conviene señalar que parte importante de este trabajo consiste, precisamente, en construir conocimiento sobre el proceso cinematográfico: esa construcción radica, por lo tanto, en constatar ciertas obviedades, perfectamente asumidas por el mundo del cine, pero rara vez explicitadas desde un punto de vista científico.

siempre se habilita un lugar que separa físicamente al reparto del resto del equipo, que trabaja en la preparación técnica de las secuencias.

Los miembros del reparto son el centro de atención del proceso, afirmación que se sostiene sobre pequeños indicios tales como la mencionada distancia física, la especial consideración con la que el director trata al elenco o ese ritual que podría bautizarse como la entrada del actor, definible como el momento en el cual un miembro del reparto entra en el set de rodaje. En ese instante, se produce un ambiente difícil de explicitar, pero indudablemente observable, creado a partir de las miradas, los gestos, las acciones, las palabras o los silencios generados por la repentina aparición del actor o de la actriz. Ese ambiente responde a una expectativa, que se incrementa en función de la importancia de la secuencia y de la popularidad del intérprete. Esa expectación, podría aventurarse, tiene una explicación: los miembros del reparto son los cuerpos y los rostros que centran las tareas durante el proceso cinematográfico — desde su caracterización hasta la planificación de la puesta en escena —, lo cual hace de ellos el permanente centro de todas las miradas. La conclusión es relativamente sencilla: al parecer, la fotogenia, esa capacidad de resultar atractivo al ser fotografía o filmado, existe.

Con respecto a la figura del director de cine, lo más interesante resulta la observación de las tareas que tiene atribuidas. El director es la cabeza creativa del proceso cinematográfico, y esa relevancia la ostenta en base a su posición privilegiada en el proceso. Esta posición cristaliza en el permanente contacto con los elementos creativos de la realización de la película. Así pues, la tarea del director de cine consiste en articular creativamente los cuatro ámbitos de acción propios del núcleo creativo. Lejos del manido símil del director de cine como director de orquesta, gestor de equipos o coordinador de recursos, de lo que aquí se trata es de la intervención creativa sobre una serie de polos de actuación bien identificables y que requieren un trabajo armónico.

La observación del director de cine proporciona otra interesante idea: lo significativo del proceso cinematográfico no es asignar a cada sujeto las funciones correspondientes. La porosidad existente dentro del núcleo creativo, del cinturón operativo y entre ambos ámbitos da una pista de lo poco operativa que resulta una pretensión así. Una solución eficaz y potencialmente fructífera es la de centrar la mirada en la práctica en sí, y no en quien la realiza. En otras palabras: si la dirección, entendida como la resolución de la tensión entre la puesta en escena y la puesta en cuadro —tal y como la describe Alonso (2013)—, es una tarea existente y básica dentro del proceso cinematográfico, lo realmente importante para el investigador quizá no sea quién la realiza exactamente, sino la descripción de la propia práctica y de cómo hace pivotar el desempeño de muchos cineastas del proceso. De esta manera, el desplazamiento de la mirada del sujeto a la práctica supone un hallazgo metodológico y epistemológico de primer orden, al reivindicar la necesidad del análisis de las prácticas filmicas independientemente de los sujetos que tradicionalmente las tengan atribuidas.

Un último aspecto reseñable fruto de la observación del proceso cinematográfico: los tiempos de espera producidos durante el proceso. Resultan significativos por varias razones: a) la cantidad de veces que fue observado e incluso comentado por miembros del equipo; b) la escasa consideración previa sobre esta cuestión, ya que el investigador se plantea a priori las acciones a observar, y no la ausencia de esas acciones; y c) el enorme contraste entre un producto plenamente identificado con el

movimiento, como es la película, y un proceso caracterizado paradójicamente por la espera.

Los tiempos de espera en el trabajo, en condiciones normales, son o una anomalía o una negligencia, pues significan que hay profesionales que no hacen nada: si un trabajador no puede afrontar una tarea concreta, pasa a realizar otra para no perder el tiempo. Pero en el proceso cinematográfico hay muchas ocasiones en las que los cineastas no hacen otra cosa, solo esperan a poder hacer la que tienen que hacer. De aquí se concluyen dos grandes características del trabajo en el cine. Por un lado, la máxima especialización, que obliga a que los cineastas intervengan cuando es necesaria su competencia técnica. Por otro lado, la concreta temporalización, que hace que dichas intervenciones estén plenamente integradas en la dinámica de preparación, filmación y desmontaje de la secuencia. Esto obliga al cineasta a intervenir cuando toca por el propio devenir del proceso.

Pero lo fundamental de los tiempos de espera es que se revelan como indicios a la manera de Ginzburg o parte de un entramado discursivo mayor al modo de Geertz, por lo que constituyen elementos diferenciales del trabajo en el cine y, por consiguiente, del proceso cinematográfico. Y enseñan cómo, a partir de unos elementos observados aparentemente triviales, se puede proponer una interpretación plausible sobre el proceso cinematográfico, alcanzando el anhelado conocimiento mayor y mejor sobre el proceso de hacer cine.

5. Conclusiones⁷

La metodología de análisis del proceso cinematográfico apuntada aquí permite dos tipos de conclusiones. El primero de ellos se centra en el propio proceso de investigación: la metodología no puede ser una plantilla cerrada que aplicar mecánicamente a cada caso de estudio que se encare. Al contrario, debe ser un instrumento dinámico y en constante revisión. Dicha revisión derivará de varios factores: el tipo de proyecto que se observe, las categorías que orienten la mirada a partir de las lecturas metodológicas que se vayan incorporando al diseño del análisis o la actualización al que se ha de someter a la metodología de análisis tras cada proyecto observado e interpretado.

El segundo grupo se refiere al conocimiento que se puede obtener sobre el proceso cinematográfico a partir de esta metodología de análisis: la identificación y superación del discurso institucional más el recurso crítico al instrumental analítico de fuentes metodológicas aparentemente ajenas al mundo del cine permite un acceso al proceso cinematográfico en el que se observan elementos que caracterizan la manera de hacer cine, y que tradicionalmente han sido ocultos o despreciados.

7 Resulta imprescindible indicar las trampas en las que el propio autor de este texto ha caído, probablemente víctima del discurso tutor al que pretendía desenmascarar: el texto, debido a las limitaciones del caso de estudio, termina hermanando el concepto general de proceso cinematográfico al necesariamente restringido de rodaje cinematográfico. De la misma forma, el tipo de rodaje observado responde a un modo de pensar, hacer y difundir el cine muy vinculado a la institución, hecho que margina o invisibiliza otros formatos o registros que, posiblemente, maten, corrijan o invaliden algunas de las conclusiones obtenidas. En resumen: hay que proseguir por esta línea de investigación para acercarse a un conocimiento verdaderamente mayor y más profundo sobre cómo se hacen las películas.

Y no conviene olvidar un punto fundamental: esta clase de rasgos son puestos de manifiesto gracias a una investigación de carácter básico. En otras palabras: esta metodología de análisis funciona a un nivel básico para generar conceptos y puntos de vista que puedan ser desarrollados y/o aplicados posteriormente.

Esta clase de investigación aplicada —concretada en usos como la redescrición de otros procesos creativos o el replanteamiento del circuito de enseñanza-aprendizaje de los oficios del cine en los espacios de educación superior— se nutrirá, por lo tanto, de investigaciones previas que, de esta manera, se revelan como fundamentales.

6. Bibliografía

- Alonso García, Luis (2010). *Lenguaje del cine, praxis del filme*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Alonso García, Luis (2013). “El saber hacer del proceso fílmico: del cineasta al filmólogo”. *Archivos de la filmoteca*, número 71, pp. XIX-XXXII.
- Angrosino, Michael (2012). *Etnografía y observación participante en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- Arijon, Daniel (2003). *Gramática del lenguaje audiovisual*. Guipúzcoa: Escuela de Cine y Vídeo.
- Barthes, Roland (2012). *Mitologías*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Benet, Vicente José (2004). *La cultura del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (2010). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, Pierre (1988). *La distinción*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bresson, Robert (2002). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora.
- Burch, Noël (2011). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Camino, Jaime (1997). *El oficio del director de cine*. Madrid: Cátedra.
- Català, Josep M. (2001). *La puesta en imágenes*. Barcelona: Paidós.
- Chion, Michel (1990). *El cine y sus oficios*. Madrid, Cátedra.
- Ciller, Carmen y Palacio, Manuel (2016). *Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales*. Madrid, Síntesis.
- Costa, Antonio (1991). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.
- Flichy, Patrice (1993). *Una historia de la comunicación moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foucault, Michel (2010). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor (1978). *La producción simbólica: teoría y método en sociología de arte*. México: Siglo XXI.
- Garfinkel, Harold (2002). *Estudios de etnometodología (1956-1968)*. Barcelona: Anthropos.
- Geertz, Clifford (1997). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Ginzburg, Carlo (2013). *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa.
- González Requena, Jesús (2006). *S.M. Eisenstein: lo que solicita ser escrito*. Madrid: Cátedra.
- Guasch, Óscar (1997). *Observación participante*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Katz, Steven D. (2002). *Plano a plano. De la idea a la pantalla*. Madrid: Plot.
- Katz, Steven D. (2003). *Rodando. La planificación de las secuencias*. Madrid: Plot.
- Marzal, José Javier (2008). “La producción audiovisual: generalidades y fundamentos. En: José Javier Marzal y Francisco López Cantos (eds.), *Teoría y técnica de la producción audiovisual*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 23-41.

- Metz, Christian (2001). *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Pardo, Alejandro (2014). *Fundamentos de producción y gestión de proyectos audiovisuales*. Pamplona: Eunsa.
- Rabiger, Michael (2009). *Dirección cinematográfica: técnica y estética*. Barcelona: Omega.
- Rivas, Víctor (2007). “Nuevos conceptos teóricos para reflexionar sobre la institución cine”. En: Àngel Quintana (coord.), *Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció*. Girona: Museu del Cinema & Col·lecció Tomà Mallol y Ajuntament de Girona, pp. 273-280.
- Rubio Alcover, Agustín (2008). “La producción cinematográfica y televisiva de ficción: aspectos generales. En: José Javier Marzal y Francisco López Cantos (eds.), *Teoría y técnica de la producción audiovisual*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 229-266.
- Schenk, Sonja & Long, Ben (2012). *Manual de cine digital*. Madrid: Anaya.
- Tarkovski, Andrei (1991). *Esculpir el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Tranche, Rafael R. (2015). *Del papel al plano*. Madrid: Alianza Editorial.
- Velasco, Honorio y Díaz de Rada, Ángel (2003). *La lógica de la investigación etnográfica*. Madrid: Trotta.
- Woolgar, Steven (1991). *Ciencia: abriendo la caja negra*. Barcelona: Anthropos.