

# Diferenciaciones teóricas e históricas entre cine etnográfico y cine documental y de ficción: lo visual como herramienta de reflexión antropológica

Ana María SEDEÑO VALDELLÓS

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad  
Universidad de Málaga

## RESUMEN

En el presente artículo, se propone realizar un estudio de dos secuencias cinematográficas representativas de dos directores célebres. Se trata de analizar dos fragmentos de escenificación de actividades pesqueras en *Stromboli* de Roberto Rossellini y *Hombres de Arán* de Robert Flaherty, comparando una misma escena en estas dos películas míticas, una definida como etnográfica (*Hombres de Arán* de Robert Flaherty) y otra de ficción, aunque con claros matices documentales. El objetivo general será llegar a unas posibles diferencias en el tratamiento audiovisual de los fragmentos por parte de los dos directores, como consecuencia de los distintos puntos de vista, objetivos e intenciones a la hora de enfrentarse a ellos.

Ello obligará a plantear una serie de preguntas de definición del cine etnográfico y sobre las peculiaridades que distinguen al cine etnográfico del documental o de ficción. Autores, teóricos y cineastas como Jack Rollwagen, John Grierson, Elisenda Ardevol, Jay Ruby, Karl Heider o Jean Rouch pueden lograr que vislumbremos algunos de los problemas que estos términos conllevan.

**Palabras claves:** cine documental, antropología visual, sociología visual, cine etnográfico, Roberto Rossellini, Robert Flaherty.

## Ethnographic Cinema versus Documentary and Fiction Cinema: The Visual as a Medium for Anthropology Reflection

## ABSTRACT

This article proposes an analysis of two filmic scenes by two famous directors: a study from a setting about fishing job in *Man of Aran* by Robert Flaherty, and in *Stromboli* by Roberto Rossellini. The first one is defined as an ethnographic film and the other one as a fiction film, but with documentary nuances. Our general aim will be to hold some inferences or results about audiovisual treatment in these shards, consequences of different points of view, objectives and intentions by these directors.

It will be necessary to plant a range of questions about ethnographic and fiction cinema and about the documentary distinction in this type of films: the use of image and sounds, shots, movements by the camera, performances... Authors, directors and experts like Jack Rollwagen, John Grierson, Elisenda Ardevol, Jay Ruby, Karl Heider or Jean Rouch can help us to discern about these disciplines, problems and terms.

**Keywords:** documentary cinema, image anthropology, visual sociology, ethnographic film, Roberto Rossellini, Robert Flaherty.

**SUMARIO:** 1. Planteamiento del problema. Hacia una delimitación entre cine etnográfico/cine documental/cine ficcional. 2. Diversas orientaciones: la función de la teoría y de la reflexión sobre la antropología visual. 3. Bibliografía.

## **1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA. HACIA UNA DELIMITACIÓN ENTRE CINE ETNOGRÁFICO/CINE DOCUMENTAL/CINE FICCIONAL**

Un tema de importancia creciente para la antropología y para todas las disciplinas de análisis de cualquier cultura o comunidad humana es su interrelación con esa superestructura que, actualmente, se encuentra en la totalidad de las acciones y actividades humanas, la comunicación. Más concretamente, los medios audiovisuales pueden emplearse con una doble función: como recurso para la manifestación de los resultados de análisis realizados por métodos propios y/o como fuente para el estudio cultural que toda representación artística y expresiva conlleva. Desde mi punto de vista, es precisamente esta dicotomía funcional la que produce los problemas de definición entre géneros cinematográficos tan cercanos como el documental, el cine de ficción con vocación realista y el cine etnográfico.

Por ello, sería lógico presuponer que deben hallarse diferencias en el tratamiento audiovisual de la puesta en escena y punto de vista de dos filmes si estos pertenecen a modalidades o géneros distintos. Si esto no es así, quizás debería plantearse una de estas dos alternativas: o la naturaleza de los géneros cinematográficos implicados y sus condiciones no se encuentran realmente alejadas, (o, incluso, no están adecuadamente definidas) o no estamos hablando de géneros cinematográficos diferentes. Con el objetivo de que la comparación sea verdaderamente significativa, parece conveniente que las escenas empleadas para el análisis y comparación representen un momento similar. Por ello, se han escogido dos secuencias que representan acciones de pesca, en la película etnográfica *Hombres de Arán* de Robert Flaherty y en *Stromboli*, película neorrealista de ficción de Roberto Rossellini.

El fragmento de Flaherty puede subdividirse en dos partes. En la primera secuencia se expone el momento de la lucha y la captura final de un tiburón, introducida por el rótulo *El tiburón es la mayor especie de pescado del Atlántico, si no del mundo*. Está compuesta por dos acciones paralelas formadas por intentos de los hombres del poblado por cazar al tiburón, y las escenas de su familia desde la playa. Esta parte comienza con un plano general de la barca desde la isla y continúa con planos cortos y medios de los pescadores preparando sus instrumentos de trabajo. Tras ellos predominan los planos enteros estáticos, muy extensos en duración, de la barca mientras los hombres están al acecho del tiburón, así como las panorámicas de relación entre los tiburones y la barca.

Cuando se inicia la captura, la escala tiende hacia las opciones de cercanía (primeros planos y planos medios de los hombres involucrados). Tras el lanzamiento del arpón final, planos detalle del agua salpicada por el tiburón dominan la planificación y se encuentran editados con un rítmico montaje. Finalmente, retornan los

planos generales de la barca protagonista tras el tiburón en paralelo con los de una mujer y un niño que siguen interesadamente la captura desde la playa mientras trabajan.

La segunda secuencia se trata de la vuelta a la isla con el tiburón, introducida por *Dos largos días de lucha para obtener aceite del tiburón para las lámparas*. Está compuesta por dos acciones paralelas: en el mar los hombres tratan de arrastrar al tiburón hasta la orilla (en esta parte prevalecen los planos generales donde el mar domina la puesta en escena de la acción; al contrario, la barca llega a ser un punto o incluso sale de campo por el movimiento del mar); en la casa, la familia espera la llegada del padre (destaca la iluminación artificial —planos detalle de las lámparas— y la importancia de las acciones cotidianas —mujer mira por la ventana, hace punto; el niño come patatas...—).

En cuanto al sonido, la primera parte está caracterizada por la ausencia de música y el dominio de los diálogos entre los hombres de la barca (doblados e introducidos posteriormente). En la segunda parte destaca la incorporación de una música extradiegética o de foso, que actúa como elemento unificador y de dramatización de los dos espacios o acciones.

Nos encontramos ante un fragmento especialmente representativo de la obra cinematográfica de Robert Flaherty, donde pueden observarse muchos de sus rasgos:

- La lucha del hombre por ganar su sustento en un medio hostil: el tiburón y su caza protagonizan más de un cuarto de hora de película.
- Su captura no es sólo larga sino dificultosa (deben intentarlo varias veces y su transporte hasta la isla supone dos días, tal como un clarificador rótulo señala). Una única familia es foco de atención dramático con el fin de individualizar las situaciones y las acciones, y permitir, así, la identificación.
- Además, el relato surge de la naturaleza; se escenifica el drama diario del hombre en su lucha contra los elementos: el medio ambiente en el que viven los seres humanos es uno de los protagonistas del cine de Flaherty. De este interés por descubrir a la naturaleza como una fuerza no accesible al hombre, surgen los planos generales del mar desde la orilla o los acantilados; en ellos, la barca no es más que un punto perdido en el horizonte o un débil objeto vapuleado por la fuerza de las olas y la resaca.
- El maniqueísmo o divismo con que Flaherty presenta y construye el relato. El tiburón es un producto, una concreción de esa naturaleza, al que es necesario ganar para sobrevivir. Flaherty utiliza los mismos planos detalle y primeros planos para los hombres y para el tiburón en la captura: es una forma de oponerlos en el relato (protagonista-antagonista). Después de la larga pesca, los hombres se asimilan a héroes que han luchado y vencido al más terrible de los monstruos marinos.
- Flaherty estuvo dos años en las islas de Arán, fiel a su costumbre de convivir con las personas que va a filmar en su documental, y con el fin de conocer al máximo su forma de vida y de enfrentarse al mundo. Los protagonistas de Flaherty destilan humanidad.

Este fragmento es un canto a la épica de sobrevivir, lo que le proporciona un tono de poema sinfónico mediante la ausencia de música (el silencio amenazador) en un primer momento, y la irrupción de música extradiegética más tarde. Además, para este fragmento, en concreto, el director contrató a un experto que adiestró a los hombres del lugar en la antigua y más peligrosa captura del tiburón. Este tipo de concesiones motivaron la crítica posterior de documentalistas reputados como John Grierson o Paul Rotha.

En definitiva, puede comprobarse cómo representación y realidad se mezclan en el fragmento: si bien el director utiliza para sus documentales a los individuos del lugar, también se permite representar acciones ficticias.

Por su parte, *Stromboli* es la primera de las colaboraciones entre Ingrid Bergman y Roberto Rossellini, y una de las películas clave del neorrealismo italiano, la más influyente corriente cinematográfica en Italia, y probablemente en Europa, en los años posteriores a la II Guerra Mundial.

El neorrealismo está caracterizado por su voluntad de objetividad documental que se centraba en el hombre como ser social, examinando sus relaciones con la colectividad en que está inserto. Estilísticamente, se apoyaba en el verismo documental: actores y escenarios naturales, ausencia de maquillaje, diálogos sencillos, iluminación naturalista y sobriedad técnica.

El fragmento seleccionado del film es crucial en la obra, verdadero punto de inflexión que desencadenará el final y tras una pelea entre el matrimonio protagonista, en un intento de Karin (Ingrid Bergman) por reconciliarse con su marido.

Después de una paliza y del abucheo de todo el pueblo en la iglesia y en un intento por adaptarse a las costumbres y gentes de la isla, Karin visita a su marido mientras pesca atunes. Sin embargo, la dura y sangrienta escena parece abominarle y es una nueva razón para rebelarse: la captura y la inesperada erupción del volcán que da nombre a la isla serán los dos revulsivos que le harán tomar la decisión de huir del pueblo y de la isla.

Resumidamente, la captura del pescado está planificada con planos generales y enteros de las barcas abarrotadas de pescadores: las acciones se vuelven formales y los movimientos grupales y sistemáticos. Frente a estos, destaca el contrapunto de los primeros planos de la protagonista (que presencia la captura de los atunes desde una posición apartada pero cercana) y de los atunes (en las redes y en la barca), con el claro objetivo de formular un símil o metáfora visual.

En cuanto al sonido, en un principio no hay música, aunque sí diálogos y gritos mientras se realizan las tareas previas a la captura. Más tarde, con la recogida de las redes, los pescadores comienzan a cantar una canción popular que imprime ritmo a los movimientos rutinarios de los hombres (música diegética on). Finalmente, la música deja paso al sonido ambiente (gritos y agua salpicando).

No es necesario apuntar que la película y el fragmento elegido cumplen estos requisitos, que se encuentra en uno de los momentos culminantes de la acción: la protagonista llega al lugar donde va a producirse la pesca y, tras charlar con su marido (intento de reconciliación y de adaptación), se aparta para presenciarla. Tras esto, la puesta en escena y la realización manifiestan el punto de vista del director:

- La barca y los pescadores son representados mediante planos generales.

- La escena se muestra como una carnicería gracias a lo sistemático del montaje y a su creciente ritmo, junto al contenido mismo de las imágenes (gran número de hombres con movimientos duros y sistemáticos).
- El hecho de que el director reserve los primeros planos para los atunes cazados y para Ingrid Bergman, muestra un claro objetivo por establecer una comparación, un símil entre ellos: la protagonista también está siendo capturada, está siendo encerrada.

El tratamiento visual de los dos fragmentos es diferente debido a una intencionalidad distinta por parte de cada director, lo que puede comprobarse en una serie de elementos que se enumeran a continuación y que pueden servir de resumen comparativo de los fragmentos:

- Flaherty divide la caza del tiburón en varias partes y la dilata, mostrando incluso las consecuencias que podría tener no lograr el hecho (no habría aceite para las velas), mientras Rossellini apenas dedica cuatro minutos para mostrar con qué facilidad y normalidad son pescados los atunes; la captura no requiere tenacidad, fuerza o suerte sino sólo acciones sistemáticas, que vuelven la actividad rutinaria y maquinal.
- Con su realización, Flaherty trata de construir un hecho épico: el mar como peligro, el monstruo-tiburón y la tenacidad y sabiduría de los pescadores. La heroicidad se materializa en la caza del tiburón. Rossellini usa planos generales que, aunque permiten la visión completa de las acciones y los movimientos, distancian al espectador y limitan que surja el suspense. Los primeros planos y medios son para la protagonista y para los atunes, lo que los iguala y los compara.

A pesar de las diferencias, es necesario apuntar que son evidentes algunas similitudes, fruto del acercamiento de planteamientos. De esta forma, Flaherty no construye un relato etnográfico desde la objetividad sino que dramatiza y ficcionaliza la realidad documentada a través numerosos elementos de suspense (caza o no del tiburón), la angustia (la mujer que espera), la familia como hilo conductor de la acción (el realizador convierte a una única familia en núcleo de la trama de toda la película, individualizando así el drama), la dualidad o maniqueísmo bien-mal (hombre contra naturaleza) que es característico de todo el cine de ficción desde sus inicios. De esta forma, hace posible que se activen los mecanismos de identificación en el espectador. En cambio, Rossellini realiza una película de ficción que se encuentra dentro de la corriente neorrealista con las características de verismo y objetividad que se han señalado anteriormente.

En resumen, cine de ficción y etnográfico se acercan en este caso y vuelven inevitable la pregunta “¿dónde comienzan el cine de ficción y el de no-ficción?” Y muchas otras derivadas de esta.

## **2. DIVERSAS ORIENTACIONES: LA FUNCIÓN DE LA TEORÍA Y DE LA REFLEXIÓN SOBRE LA ANTROPOLOGÍA VISUAL**

Muchas son las preguntas que podrían plantearse alrededor de estos temas y que surgen del careo de fragmentos cinematográficos con atributos tan similares:

- ¿debe dramatizarse o ficcionalizarse el cine etnográfico?
- ¿puede y debe un cineasta dar su punto de vista en una película etnográfica?
- ¿qué es el cine etnográfico? ¿qué es una película etnográfica y qué la diferencia de una de ficción tendente al realismo, como las que son propias del movimiento cinematográfico neorrealista?

Desde luego, estas cuestiones conducen la reflexión casi irremediabilmente hacia el tema de los límites entre la objetividad y la subjetividad en la representación de la realidad mediante la imagen secuencial en movimiento, y en general, mediante cualquier medio de expresión. Naturalmente esto sería bastante complejo de analizar en un único artículo, de modo que nos centramos humildemente en algunas consideraciones destacadas acerca de las anteriores preguntas.

Respecto a las dos primeras, estrechamente interrelacionadas, los teóricos y cineastas no acuerdan criterios unánimes. El profesor y realizador de documentales Jorge Prelorán es uno de los más ardientes defensores de lo que en antropología visual se denomina corriente observacional, que aboga por captar la realidad sin intervenir en ella.

En palabras de este director, y aún asumiendo un toque intimista en sus realizaciones, “nada debe ser dramatizado o ficcionalizado, actuado o reconstruido” (ARDEVOL Y TOLÓN, 1995: 40) y el director debe desaparecer. Esta postura implica un deseo por no modificar la realidad filmada y por captar con espontaneidad lo que sucede sin intervenir directamente.

El gusto de Flaherty por encontrar un sentido dramático a las acciones está evidentemente lejano de esta postura, y se acerca más a otra, la denominada observación participante, que propone la participación del cineasta en todas las fases de la construcción del filme: recogida de los datos, grabación o filmación, selección y montaje.

Los teóricos y cineastas que apoyan esta orientación critican la observacional, argumentando que la pretendida objetividad es imposible de alcanzar, y que incluso esta es una posición anticientífica. Sin embargo, sería necesario señalar que el método de Jorge Prelorán es muy parecido al de Flaherty: con sus etnobiografías se centra en un personaje o una familia para entender su modo de vida y mostrar al espectador la diversidad de organizaciones vitales y sociales del hombre.

La mayoría de los más grandes etnocineastas o documentalistas defienden o se sienten más identificados con esta segunda posición, muy relacionada con la posibilidad de que el director entregue su punto de vista mediante la película, con el fin de realizar un intento por mejorar la realidad social y cultural de las gentes que filma. Es decir, esta postura se entronca con unas metas reivindicativas. Repasemos algunos de ellos:

1. El cineasta ruso Dziga Vertov fue el creador e impulsor del Kino-Pravda (cine-verdad o cine-ojo), un movimiento con una vocación de reflejo de realidad pero desde el reconocimiento del montaje como proceso continuo y creador de sentido con el que desarrolló una actitud comprometida con la revolución soviética:

“yo monto cuando elijo mi tema (...), yo monto cuando observo para mi tema (...), yo monto cuando establezco el orden de paso de la película filmada sobre el tema (...)” (ROMAGUERA Y ALSINA, 1989: 35)

2. Jean Rouch, introductor de la cámara participante en el cine documental y etnográfico y uno de los creadores de la corriente del *cinema vérité*, declaró que los grandes antecesores de su cine-trance eran la teoría del cine-ojo de Vertov y Flaherty, pues “la única manera de filmar es caminando con la cámara, llevándola a donde sea más efectiva e improvisando un *ballet* en el que la cámara misma llega a estar viva como la gente que está filmando.” (ARDEVOL Y TOLÓN, 1995: 109)

Según este autor, materiales expresivos del cine como el sonido (la música, el sonido sincrónico y los comentarios) son recursos que podrían aprovecharse mejor para la elaboración de un discurso subjetivo por parte del director.

3. Por su parte, Paul Rotha no duda en definir el cine con vocación documental como el que realiza un tratamiento creador de la actualidad y sostiene que el documental debe reflejar los problemas y realidades del presente de las personas y grupos que se filman.

“Creo que la tarea fundamental del documentalista consiste en encontrar los medios que le permitan aprovechar el dominio que posee de su arte de persuasión de la multitud para enfrentar al hombre con sus propios problemas, trabajos y condiciones.” (ROMAGUERA Y ALSINA, 1989: 149)

4. Jean Vigo propone un cine social en el que el director sorprenda la realidad pero la muestre según su *punto de vista documentado*:

“Este documental social se diferencia del documental sin más y de los noticieros semanales de actualidades por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor.

Este documental exige que se tome postura (...)

El tomavistas estará dirigido a lo que debe ser considerado como un documento y que, a la hora del montaje será interpretado como tal documento (...). El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor documental de este tipo de cine.”(ROMAGUERA Y ALSINA, 1989: 137-138)

5. John Grierson fue quien conceptualizó el término documental como el género que presenta una relación visual de acontecimientos con valor documental (BRISSET, 1996). Ferviente admirador de Flaherty, trabajó con él aunque criticó algunos de sus planteamientos. Piensa que éste ilustra mejor que nadie los postulados de lo que para él era el documental (conocimiento sobre el terreno, distinción entre la descripción y el drama —Flaherty no sólo describe superficialmente los hechos sino que los interpreta al introducir el detalle y el drama—) y le critica su excesivo individualismo neo-rousseauista, su cuasisentimentalismo y su escapismo. Grierson prefiere otro tipo de acercamiento a los acontecimientos sociales, aunque también “tener su drama expresado en términos que supongan alguna síntesis de la realidad

y que revelen la índole esencialmente cooperativa o masiva de la sociedad: dejar al individuo y encontrar los honores en el torbellino de las fuerzas sociales creativas.” (ROMAGUERA Y ALSINA, 1989: 144)

Después de todos estos ejemplos podemos finalizar con esta cuestión de la inclusión del punto de vista del director en el film etnográfico: grandes documentalistas han tomado postura por lo que filmaban o han estampado su punto de vista o su visión de los acontecimientos. En este sentido, el cine documental o etnográfico se asemeja al de ficción: sólo la materia prima supondría una distinción.

En cuanto al segundo de los problemas (tercera pregunta), las orientaciones para definir cómo debe ser un film etnográfico se caracterizan por su diversidad. Decir que filmar cine etnográfico depende del “asunto” o del tema es, según Jack R. Rollwagen, como aseverar que todo aquel cine que revela patrones culturales es cine etnográfico (como apunta Emile de Brigard), y asimilar etnógrafo a cineasta. Esto implicaría afirmar que todo cine, todo film (incluyendo el de ficción) es etnográfico pues cualquier película puede poseer un valor o significado etnográfico y/o documental. Sin embargo, esto sería confundir las dos funciones establecidas al principio del epígrafe y sólo sería posible si se cumpliera la condición del establecimiento de una aproximación analítica y metodológica adecuada, de tal forma que ese valor se explicitara. Desde este punto de vista, ambas películas, ambos fragmentos serían igualmente etnográficos: una conclusión reduccionista y superficial.

Sin embargo, Rollwagen aporta una postura más rica y sutil y propone o exige que el cine etnográfico sea definido como aquel que trata los hechos que se van a filmar teniendo en cuenta el marco teórico de la antropología. Esto implica no sólo que los hechos sean expuestos de una forma antropológicamente válida sino que la recolección de datos de esa realidad se haga de acuerdo con los principios de la antropología. El cineasta entonces debe ser antropólogo o tener, al menos, unas nociones básicas sobre esta disciplina.

“el cine antropológico no es simplemente la grabación de lo que el ser humano dice o hace, sino la interpretación de estas grabaciones en el marco de la disciplina antropológica, incluyendo la totalidad del proceso de filmación, desde su concepción hasta su ejecución.” (ARDEVOL Y TOLÓN, 1995: 338).

Sería ingenuo creer entonces que la simple observación en campo de un hecho o acontecimiento por parte del cineasta va a proporcionarle toda la información necesaria para entenderlo y filmarlo; y que con la simple visión de un asunto antropológico, los espectadores van a comprender el acontecimiento y la cultura que lo produce de una forma evidente.

Por el contrario, Rollwagen piensa que sólo la antropología puede proveer de una forma adecuada y científica de aproximación, análisis y exposición de la realidad social de los distintos grupos humanos:

“la naturaleza de los sistemas culturales no es autoevidente para los que no participan de ella, incluso para los profesionales formados en antropología excepto a través del trabajo de campo en profundidad (aunque quizás tampoco después).

La antropología ha mostrado que cada ser humano existe dentro de una realidad socialmente construida y percibe una “realidad” culturalmente interpretada. Sólo la antropología provee de un marco intercultural lo suficientemente complejo como para enfrentarse al rango de variación existente entre los sistemas culturales” (ARDEVOL Y TOLÓN, 1995: 335-336).

En este sentido, ninguno de los dos fragmentos cumple este tipo de condiciones o parece estar impregnado de teoría antropológica:

- Flaherty nunca llevó un diario de campo para anotar la metodología de su observación y filmación y no se conoce que fuese antropólogo o tuviese las necesarias nociones de antropología como para enfrentarse a un rodaje del tipo que exige Rollwagen.
- La película de Rossellini también carece de una teoría antropológica que oriente todo el proceso de su producción. La intención de verismo del neorealismo puede ser criticada desde las ideas de Rollwagen: visionar un acontecimiento no lleva implícita su comprensión y la de la cultura que lo produce.

Otra idea interesante de Rollwagen respecto a cómo deben ser los filmes etnográficos se relaciona con la aproximación holística: la conceptualización totalizadora del comportamiento de un grupo humano como base o condición de todo film antropológico.

La manifestación de la totalidad de un sistema social o cultural es una meta antropológica no sólo difícil de alcanzar sino demasiado ambiciosa para las condiciones de minuciosidad y profundidad que exige todo planteamiento mínimamente científico. En relación con esto, Flaherty parece mostrar en la película un recorrido general por las condiciones de vida de los habitantes de la isla, pero se le criticó en su momento por ignorar su realidad política, especialmente truculenta en los momentos de filmación. En cuanto a *Stromboli*, su director parece dar por supuesto que los espectadores van a entender el marco social y cultural en el que se desarrolla la historia de forma que sólo muestra actividades materiales (como la pesca) y tenues comportamientos religiosos y morales. La comprensión totalizadora del sistema cultural está muy lejos en este caso.

Por su parte, las opiniones de Jay Ruby también aportan algún aspecto al problema. Él aporta el concepto de reflexividad como una condición necesaria para los antropólogos o etnógrafos que se planteen hacer cine. El autor se pregunta si es posible describir científicamente los hechos culturales sin una reflexión o interpretación de esos hechos (algo sobre lo que todos los grandes cineastas y documentalistas, ya citados —Vigo y su punto de vista documentado es un buen ejemplo— han meditado). Habla de la reflexividad o autoconciencia, la explicitación deliberada e intencionada de las presunciones epistemológicas encubiertas y de la metodología que determinan al productor (cineasta etnógrafo o documentalista) a formular unas preguntas y no otras, a buscar respuestas de una forma determinada, y a presentarlas de una manera concreta.

Además, Ruby argumenta que esto es más científico. Dice que la antropología, como vía de conocimiento sistemático de la humanidad, de cualquier persona, cul-

tura o grupo social, debe plantearse y olvidar el positivismo empirista (creer que se puede llegar a conocimiento objetivo de la realidad), que arrastra al científico a rechazar toda subjetividad (posiciones políticas, morales, económicas) y negar los rasgos de su propia cultura para estudiar otra. Es decir, puede decirse que Ruby se encuentra cercano a las posiciones de la corriente participativa, antes mencionada.

El modo de filmar y montar de Flaherty puede muy bien ejemplarizar estas ideas o propuestas, tanto por su larga convivencia con los sujetos que filmaba, como por el formato poético o incluso sinfónico que imprimía a sus documentales. Flaherty transmite en *Hombres de Arán*, y especialmente en el fragmento elegido, su amor y admiración por esa dura forma de vida y por las personas con las que había vivido; Flaherty parece desear apasionar al espectador mientras lo involucra en la trama. Esta posición es un síntoma de lo que él creía que era la función del documental:

“Ofrecer al hombre en general, al llamado hombre de la calle, la posibilidad de enterarse de los problemas que agobian a sus semejantes (...) (siendo así que) el cine resulta particularmente indicado para colaborar en esta gran obra vital (...).

La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive”. (ROMAGUERA Y ALSINA, 1989: 151-152).

La última aproximación teórica destacable sería la de Karl Heider. Él define la etnografía como una descripción teóricamente orientada de una cultura (una propuesta muy cercana a la de Rollwagen), y afirma que “el atributo más importante de un filme etnográfico es el grado de información basada en la comprensión etnográfica”. Propone hablar de la etnograficidad como un grado y no como una categoría cerrada y absoluta que puede ser aplicada a todo film o a todo objeto o creación artísticamente capaz de ofrecer información cultural. Además, aporta cuatro condiciones o criterios sobre los que debe basarse ese grado, aunque nunca trata el asunto de cómo cuantificarlos:

- La etnografía es una descripción detallada y un análisis del comportamiento humano basado en el estudio y la observación a largo plazo sobre el terreno.
- Deben relacionarse comportamientos observables específicos con las normas culturales y deslizarse desde lo individual a lo grupal o general.
- Holismo: la necesidad de presentar cuerpos, personas y comportamientos en su ámbito hace que estados y acontecimientos deban ser entendidos en su contexto social y cultural.
- Búsqueda de la verdad, exactitud y veracidad: deben realizarse las mínimas distorsiones estéticas o expresivas.

Esta idea de la etnograficidad como un grado puede ser muy útil en este caso en que parece especialmente difícil segregar satisfactoriamente el cine documental, el etnográfico y el de ficción. Si relacionamos estas cuatro ideas con los dos filmes, podría decirse que ambos filmes están en una zona cercana dentro de ese grado de etnograficidad de Heider:

- Flaherty cumple al menos medianamente la primera de las condiciones (estuvo dos años conviviendo con las gentes de Arán para conocer su forma de vivir y

pensar); en cuanto a las dos reglas siguientes, quizás sería necesario un análisis más profundo con el fin de establecer hasta qué punto la familia protagonista era representativa de las familias de Arán (razones de elección, estudio completo de condiciones de vida de todo el poblado...).

- Rossellini y el neorrealismo buscaron el verismo a través de una puesta de escena austera, unos actores no profesionales (aunque aquí los protagonistas son verdaderas estrellas), de unos temas en los que el hombre se veía influido y condicionado por su contexto social; en cuanto a la observación, no se conoce que el director hiciese una similar a la de Flaherty, aunque no hay que olvidar que el director pertenece a la comunidad humana donde se desarrollan los hechos. En cuanto al segundo de los requisitos, Rossellini sí ha intentado traducir lo individual en lo grupal, sobre todo en este fragmento en el que lo colectivo crea una especial tensión dramática que provoca el desenlace.

Es precisamente esa capacidad para narrar, para narrativizar los acontecimientos tanto del cine documental/etnográfico como del cine de ficción, lo que se convierte en el mayor problema para la diferenciación entre el cine con intención o voluntad etnográfica y el cine de ficción más clásico, además de constituirse en una necesidad pragmática de su dispositivo de recepción. Quizás sería una buena idea establecer grados y condiciones a la narratividad (como en el caso de la etnograficidad) a fin de poder separar y clasificar los filmes para concluir cuáles son más imaginativos y creativos (en el sentido ficcional) y cuáles más verídicos. Podrían establecerse categorías similares a las de los géneros, igual de operativas, que sostengan las interpretaciones y los análisis críticos. Sin duda, la teoría podría verse gratamente enriquecida.

Parece así que las dicotomías descripción/narración, observación/ficcionalización, autenticidad/interpretación, realismo/creación son las que lastran toda la tradición etnográfica (cinematográfica y televisiva) siendo que desde posiciones pretendidamente científicas se han identificado las segundas opciones como las menos adecuadas. Sin embargo, quizás sea hora de acabar con estas radicalizaciones. Durante mucho tiempo la antropología se valió de los textos escritos como documentos para sus estudios de campo y se ha demostrado que en ellos los autores no dudaron en emplear recursos lingüísticos y retóricos más o menos ambiguos. ¿Por qué no ha de ser así con la imagen fílmica? ¿Por qué ese empeño pretencioso de objetividad? Timothy Ash intenta flexibilizar esta controversia:

“Estoy atrapado entre la ficción y la realidad etnográfica (...) Una buena definición del cine etnográfico es que resulta aburrido, y no hay necesidad de que sea así. Debemos aprender del cine con función narrativa cómo contar mejor una historia, haciendo también justicia a la gente que estudiamos. Idealmente el tipo de historia que contamos debía ser su historia, no la nuestra (...) hagamos que la gente hable sobre sí misma, sobre sus propias inquietudes, sobre lo que vemos que hacen y lo que filmamos de ellos”. (BRISSET, 1996: 101)

Desde luego, los problemas y las cuestiones que se han planteado hasta aquí no están cerrados pues son disciplinas relativamente nuevas las que los sostienen, que

se debaten entre derivaciones y dilemas complejos y que se enfrentan a la definición de términos, prácticas y rutinas.

### 3. BIBLIOGRAFÍA

- ÁRDEVOL, Elisenda y PÉREZ TOLÓN, Luis (1995): *Imagen y cultura: Perspectivas del cine etnográfico*. Granada, Diputación Provincial de Granada/Biblioteca de Etnología.
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (1990): *Análisis del film*. Barcelona, Paidós.
- BARKNOUW, Eric (1996): *El documental: Historia y estilo*. Barcelona, Ed. Gedisa.
- BRISSET, Demetrio Enrique (1996): *Los mensajes audiovisuales: Contribuciones a su análisis e interpretación*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- CASSETTI, Fernando y CHIO, Federico (1994): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, Instrumentos Paidós.
- ROMAGUERA, Joaquín y ALSINA, Homero (eds.) (1989): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, Col. Signo e Imagen.