

## *Memoria, diarios y cintas de vídeo*

La grabación de vídeos en el campo y su análisis  
como técnica de investigación antropológica

Martín GÓMEZ-ULLATE GARCÍA DE LEÓN

Universidad Complutense de Madrid

### INTRODUCCIÓN

En las pocas páginas que siguen quiero ser muy concreto a la hora de reflexionar sobre las aportaciones específicas que el análisis de la imagen en movimiento puede hacer a la producción de conocimiento antropológico. Me centraré, por tanto, en la utilidad que la recogida durante el trabajo de campo y la posterior revisión de vídeos tienen para el antropólogo a la hora de construir su metanarrativa final, sin prodigarme aquí, como sí he hecho en otro lugar (Gómez-Ullate, 1999) sobre otros usos expositivos, ilustrativos y analíticos de las mismas. Así pues, quedan a un lado las recurrentes discusiones que en Antropología Visual suelen ser habituales —el problema de la objetividad, el de la profilmia, la retórica de las narrativas visuales, la adecuación de las películas etnográficas a los fines que persiguen, etc., etc.<sup>1</sup>— y nos metemos (siquiera hasta el umbral) en otros problemas referentes al status epistemológico de la imagen en movimiento frente al de la palabra escrita.

El antropólogo comienza su trabajo de mesa (o de «gabinete», como decía Malinowski) con una vasta recopilación de notas de campo, recogidas en diarios y cuadernos; de documentos textuales y objetos atesorados a lo largo de su estancia en el campo, de entrevistas grabadas en cintas de audio o ya transcritas en papel, de fotografías y, sobre todo en los últimos años, de cintas de

---

<sup>1</sup> Antes que en el artículo citado, estos mismos temas fueron tratados visualmente en una película de corte reflexivo: «El espejo en el espejo. Diario de una antropología visual en proceso» (1997).

vídeo o rollos de películas<sup>2</sup>. El texto que configura la narración antropológica final es producto de la continua revisión, memoración y selección de dichos materiales a la luz de nuestra experiencia como sujetos reflexivos y en constante diálogo con otras fuentes académicas (bibliografía, conferencias, charlas con otros colegas, etc.) que nos hacen leer y releer nuestros datos y el conjunto de nuestra experiencia desde distintos ángulos y con nuevas lentes, recorriendo un «ir y venir antropológico con el que nunca llegamos a, ni volvemos desde el mismo sitio» (Sanmartín, 1998:167). La textualización del magma compuesto por los datos etnográficos puede derivar en una tesis doctoral, un informe o una memoria de investigación, una serie de artículos o incluso una novela, estando en todo caso mediada por una serie de interrogaciones, requisitos formales y recursos retóricos que harán de la misma un texto, el cual se actualizará y cambiará de forma ante cada nuevo par de ojos que lo lean y lo interroguen de forma distinta.

La especificidad de ese producto final está, por supuesto, condicionada por la incidencia interrelacionada de toda una serie de factores: el diseño previo de la investigación y los objetivos que persigue, las cualidades de los escenarios de campo, la relación del antropólogo con dicho campo<sup>3</sup>, las preguntas que esta relación le formule, etc. Otro condicionante fundamental en este proceso de textualización reside en la cualidad de los soportes con que los datos se han recogido. El diario y las notas de campo, las fotografías, las cintas de audio y los vídeos nos afectan de modo distinto a la hora de componer nuestro rompecabezas antropológico. En palabras de María Jesús Buxó:

«Por ser instrumentos eficaces de comunicación, el discurso y las técnicas visuales plantean, al igual que el discurso oral y escrito, cuestiones críticas sobre las convenciones y usos relativos a las formas de acceder a la información, la representación del conocimiento, las relaciones de dependencia o independencia con otras formas de discurso, especialmente, el discurso verbal y textual, así como la virtualidad de lo visual en la transformación de la cultura». (1999:1)

<sup>2</sup> Idealmente (y como aconsejaba Malinowski) el trabajo de gabinete y el trabajo de campo deberían ir mucho más intercalados que en lo que en realidad lo hacen. Con demasiada frecuencia el campo y la mesa se tornan etapas sucesivas y estancas.

<sup>3</sup> De la que en nuestra disciplina se enfatiza la duración de la estancia, lo que —a mi parecer— no deja de ser una deformación profesional, si aceptamos que, como en la lectura de textos, en la lectura de complejos socioculturales, lo que para ojos más atentos y avezados puede significar la clave de muchas preguntas, puede pasar absolutamente desapercibido para otros más cegados. Por no hablar de las cualidades personales del etnógrafo que pueden acelerar o frenar por completo la inserción del mismo en el grupo social en cuyo seno investiga.

Lo que sigue es una reflexión sobre algunas de las cualidades de estos modos de mediación —el audiovisual y el textual— y su incidencia en el proceso habitual de producción de conocimiento antropológico.

## MEMORIA, DIARIOS Y CINTAS DE VÍDEO

«La memoria es un espejo viejo con fracturas en el estaño y sombras detenidas. Nuestra vida, cada uno la vamos contando en todo cuanto hacemos y decimos, en los gestos, en la manera como nos sentamos, cómo andamos y miramos, cómo volvemos la cabeza o cogemos un objeto del suelo. Viviendo en un sistema de señales, nosotros mismos somos un sistema de señales». (José Saramago)

La relectura de nuestras notas de campo, ya sea en forma de diario, de un recuento escrito al final del día, o en cuadernos de anotaciones garabateadas a toda prisa al hilo de una conversación o de una observación, es nuestra fuente primordial desde la cual emanan los razonamientos que construimos, y donde basamos nuestros discursos teóricos, al menos en el intento de hacer eso que los antropólogos anglosajones llaman «grounded theory»<sup>4</sup>, y que se puede concebir como un camino en el que pasamos «por momentos de distinto tipo: de comparación y relativismo, *emic* y *etic*, generalizantes y de especificación, de cierre semántico y de apertura» (Sanmartín, 1998:178). Nuestras notas son nuestra fuente primordial a la hora de detener en una instantánea ese incesante ir y venir antropológico, y no sólo en su función de base de datos, las notas de campo son además (y sobre todo) evocadoras de nuestra experiencia completa, rememoradoras de un rincón de nuestro pasado, al que entramos una y otra vez durante la realización de nuestras antropologías<sup>5</sup>. Las notas de campo son artefactos mnémicos (Jackson, 1990)<sup>6</sup>. Son —por supuesto— selectivas, fueron escritas bajo ciertos criterios y motivaciones que extractaban retazos del flujo de lo percibido, dejando sin anotar mucho más de lo que en el papel

<sup>4</sup> Glaser y Strauss, 1967. Se trata de un término que se ha traducido como «teorización enraizada» o «teoría fundamentada» y se refiere a la relación dialéctica entre la elaboración teórica y la recogida de información (Hammersley & Atkinson, 1994/1983:191).

<sup>5</sup> Esto es así al menos en antropologías como la mía, *antropologías de ida y vuelta* (aunque la vuelta nunca sea al mismo sitio), en las que escribir sobre nuestra experiencia de campo implica remontarse a momentos ya lejanos en tiempo y espacio. (Las notas de campo que empecé a plasmar para la realización de mi tesis, comenzaron en el Sacromonte granadino un lunes, 21 de febrero de 1994, hace ya más de cinco años).

<sup>6</sup> Además de ser señas de identidad profesional, objetos fetiche, soporte y destino de miedos, inseguridades, orgullo, y toda una serie de emociones ambiguas, como refleja esta autora en una investigación sobre la relación del antropólogo y sus notas de campo, realizada sobre una muestra de setenta antropólogos estadounidenses.

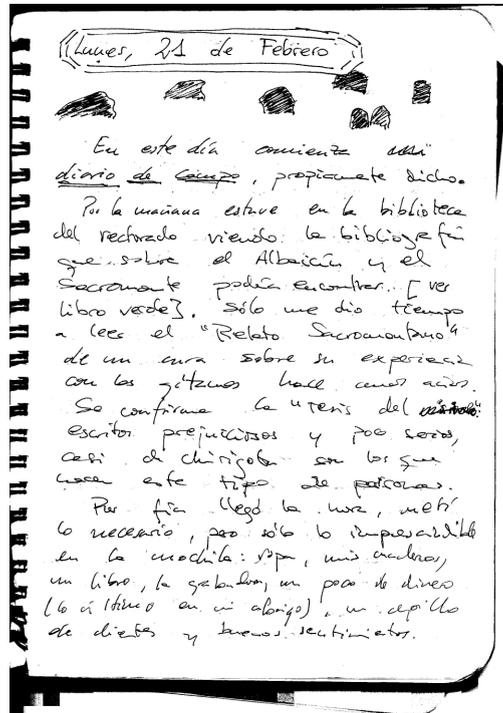
quedaba plasmado. La impotencia ante nuestra incapacidad para captar descriptivamente más de lo que el tiempo nos permite —algo que pasa a menudo ante la velocidad de los acontecimientos de densa interacción social— está reflejada en mis notas varias veces con frases como «¡necesito una cámara de vídeo!»<sup>7</sup>. Claro que la información no escrita no es información perdida. Ésta vuelve una y otra vez a nuestras mentes (en forma de lo que Ottenberg —1990:144— llama «headnotes») en la elaboración de nuestros trabajos finales. De hecho, al cabo de los años, la nitidez de algunos recuerdos guarda relación con su importancia para nosotros, ya sea por motivos anímicos o por su utilidad para los razonamientos que apelaron a dichos recuerdos. Las notas de campo y los diarios nos permiten interactuar con nuestro pasado de diversas maneras, bajo distintos estados de ánimo y distintas ópticas. Nos permiten condensarlo y estirarlo, organizarlo temáticamente, utilizarlo de manera sistemática y heurística.

Las notas y los diarios de campo son tan diversos como los sujetos de donde nacen. La especificidad de las notas está en función de la formación y preocupaciones teóricas del antropólogo, su personalidad, los objetivos de la investigación (cambiantes durante el curso de la misma), las características del campo de estudio, de los escenarios y de la participación social que el etnógrafo asume en ellos, etc. Habitualmente, entre tanta casuística, hay sin embargo la común búsqueda de un equilibrio entre aquello que se concibe como «la imagen completa», «el holograma», «el talante cultural», «la visión holística» (es decir una visión contextualizada que dé cuenta de las relaciones entre lo general y lo específico, entre lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo, lo material y lo simbólico) y los aspectos más concretos de esas relaciones dirigidos por nuestros intereses teóricos. El equilibrio es casi siempre difícil, y los antropólogos a menudo echan en falta en sus propias notas el haber hecho más incidencia en uno u otro lado de la balanza.

Afecto y cognición van siempre de la mano; así, las reelaboraciones de estas notas para la metanarrativa final están inevitablemente bañadas del afecto que rebosa de nuestros recuerdos. Sin embargo, de igual manera que cada antropólogo refleja sus vivencias de campo a su manera, estas reflexiones no despiertan de igual forma la memoria, ni evocan los mismos sentimientos. Esos diarios que tienen la capacidad de transportarnos a veces con fuerza inusitada a un momento pasado, otras veces son leídos como si otra persona y no nosotros hubiera plasmado esas palabras y hubiera vivido aquellos acontecimientos. También es cada vez más dispar el grado y la forma en que éstos son mostrados en el texto final.

---

<sup>7</sup> Otro de los antropólogos entrevistados por Jackson (1990:19) afirma: «I suppose I had a desire to record the complete picture. The ideal is like a video in my mind».



Escribir diario (y releerlo) es una práctica de efectos psíquicos y morales patentes, una *tecnología del yo*, como la llama Foucault<sup>8</sup>. Fija de otra forma la experiencia, hace ver de otra forma el pasado, y por tanto el presente y el futuro. Por estas y otras razones, muchas veces la labor antropológica se vuelve un camino de penosa introspección, ante el cual no es raro encontrar renuencias en nuestra comunidad profesional (Jackson, 1990). Renuencias que parecen pesar más en los hombres, ya que se suele afirmar que escribir diario, y en general hacer trabajo de campo, tiene algo de femenino (Lévi-Strauss, Jackson).

«Without any pejorative intent —quite the contrary— I would say that fieldwork is a little bit “women’s work”, which is probably why women succeed so well at it. For my part, I was lacking in care and patience» (Lévi-Strauss citado por Eribon en Jackson, 1990:22).

<sup>8</sup> Foucault describe tres técnicas estoicas del yo: las cartas a los amigos y la revelación del yo; el examen de sí y de conciencia, incluyendo un recuento de lo que se ha hecho, de lo que tendría que haber sido hecho, y de la comparación entre los dos; la *askesis*, memorizar y recordar la verdad en los «logoi», la enseñanza de los maestros, convirtiendo esas afirmaciones una vez memorizadas en reglas de conducta. (1987, 73, 74). La recapitulación es también una conocida técnica castanediiana.

La observación diferida de las cintas de vídeo grabadas en el campo, en su función evocativa, de artefacto mnémico, puede ser una experiencia similar a la de releer los diarios. Como en el caso de las notas de campo, la revisión de imágenes puede tener efectos conmovedores cuando se aborda el pasado desde un presente enormemente transformado, lo cual hace que el grado de conmoción de las imágenes sea mucho mayor.

Con todo, puede pasar, ante la contemplación en imágenes de nuestras vivencias, que nos ocurra como con los diarios, que no nos reconozcamos como autores de tales grabaciones, o que sean, como las notas de campo, incapaces de impedir las lagunas y las fracturas del espejo viejo de nuestra memoria. De igual forma que, releyendo mis notas, soy incapaz de recordar las facciones claras de la cara de esa mujer llamada Dina que, cansada de pueblos alternativos, se fue a vivir a Torre del Mar; viendo en mis secuencias a esa otra mujer de tez morena, recuerdo haber hablado con ella, haber sabido su nombre y las razones que la habían llevado a aquel lugar, pero éstas están perdidas en la vastedad de mi olvido.

Lo general es que el visionado de secuencias en las que el antropólogo se encontraba inserto, cámara al hombro, intentando recoger la escena lo más acertadamente posible, no recree en nosotros los sentimientos que provocaron en aquel primer momento. Esta recreación —de suceder— es, en todo caso, personal e intransferible. La capacidad de evocar o provocar emociones de las imágenes se alcanza, más bien, en las narrativas visuales. Como en el caso del texto, son el estilo, la retórica y la capacidad empática del autor lo que convierte a unas imágenes en vehiculadoras de significados y provocadoras de sentimientos. Es precisamente esta mirada empática lo que distingue el cine de Tarkovski, director que, quizás como ningún otro, «consigue plasmar, milagrosamente diría, la idea de un tiempo a la vez privado y universal, preocupación de toda la tradición vanguardista y territorio específico del cine» (de Diego, 1995:15). El propio director plantea el siguiente caso:

«Determinadas impresiones de un día despertaron en nosotros impulsos internos, asociaciones. En la memoria quedan los objetos y las circunstancias como algo que no tiene unos perfiles absolutamente nítidos, como algo incompleto, casual, sin fijeza. Una impresión así ¿se puede reproducir con medios fílmicos? No hay duda alguna. Es más, es precisamente el cine, el arte más realista, el que está en condiciones de hacerlo (...). Uno va por la calle y allí, con los ojos, se encuentra con la mirada de una persona que pasa. Y esa mirada le llega al fondo. Despierta una sensación inquietante. Le influye a uno en su ánimo, despierta un sentimiento determinado. Si se reconstruyen con exactitud mecánica todas las circunstancias de ese encuentro, si se dota al actor de la indumentaria exacta, si se determina con gran precisión el lugar donde

se van a realizar las tomas, con esa toma seguro que no se despierta el sentimiento que se tuvo en ese momento del encuentro. Porque en esa toma no se tiene en cuenta la situación psicológica que explica la situación anímica, por la cual se concedió una especial importancia emocional a la mirada de un desconocido. Y si se quiere que la mirada de este desconocido afecte al espectador de la misma manera que le afectó a uno mismo, entonces —junto a todo lo demás— hay que despertar en el espectador un estado de ánimo análogo al de uno mismo en el momento del encuentro real» (Citado en Estrella de Diego, 1995:15).

Si el antropólogo hubiera estado allí para filmar esa mirada conmovedora de un desconocido a otro, aunque hubiera tenido la ocasión de contar con tiempo para preparar su cámara en el mejor ángulo, aunque hubiera sido él mismo el que llevando la cámara encendida en el hombro hubiera sido interpelado por esa mirada que le provocaba ese sentimiento especial, nunca hallaría más tarde ese mismo sentimiento en la relectura de sus imágenes grabadas. Sucede en este caso lo que, estando como espectador en un enorme estudio de Televisa, en la producción de un anuncio para la televisión mexicana, se me ocurrió que era la *paradoja del cine*, que requiere de tanto más nivel de artificio cuanto más natural, más realista se quiere que sea la apariencia final de su resultado. Y en el cine, la dirección de actores es la pieza fundamental de ese artificio. Se convierten éstos en materia humana moldeable por el director.

«Es ahí donde reside el arte de la dirección de actores, al tratarlos casi como objetos conducidos sabiamente hacia la consecución de instantes de belleza suspendida» (Romaguera y Ramíó, 1991:88)<sup>9</sup>.

Lo que Antonio López ensalzaba de Victor Erice en *El Sol del Membrillo* era precisamente su mérito por haber convertido en actor a quien no lo era, aunque fuera, en este caso, para representar ante la cámara lo que quería ser un retrato fiel del proceso del trabajo del pintor y el contexto que arropaba su vida.

Como pasa con las palabras plasmadas en nuestras notas, con nuestras imágenes recogidas es necesaria la reelaboración, la retórica, para hacer que ese material primario deje de ser personal e intransferible, para que ese tiempo privado se haga universal, para que logre reproducir de una manera inteligible para las distintas audiencias las ligazones cognoscitivas y emotivas que provocó en el testigo presencial<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Se refiere a Visconti en su adaptación de Muerte en Venecia. Las cursivas son mías.

<sup>10</sup> Puede ser, entonces, que si miramos —como hizo Geertz (1989)— la escritura de ciertas antropologías, veamos «mecanismos retóricos» y «estrategias narrativas» no (o no sólo) para lograr credibilidad demostrando el «haber estado allí», sino para construir ese puente complicado que logre llevarnos a nosotros allí.

## EL TIEMPO DE LA IMAGEN

La cámara es más económica que las notas de campo, en el sentido de que con menos esfuerzo por parte del etnógrafo, recoge un flujo mucho mayor de información descriptiva<sup>11</sup>. Obviamente, basta pensar en los estudios de Mead y Bateson, de Goffman o releer la cita de Saramago para sopesar la importancia de la grabación de imagen en los estudios proxémicos, y en general en toda etnografía. Ante el cada vez más fácil uso y abaratamiento de las herramientas audiovisuales, cabe pensar que dejan de tener sentido los códigos de transcripción del lenguaje corporal, las pausas y los gestos para la mejor comprensión del discurso de los informantes. No falta mucho para que las tesis en antropología se presenten en soporte multimedia.

La información puede ser también reflexiva si recogemos nuestras impresiones sobre aquello que enfocamos o, en general, sobre aquel momento, a modo de una especie de «diario visual de campo». Sería un error, sin embargo, pensar que va a solventarnos el problema de registrar esa «imagen completa» del lugar donde nos encontramos. Las filmaciones, como las notas de campo, son selectivas, ya que, por una parte, recogen información que nos es insuficiente —como esas fotos que sin el comentario a pie no nos dicen nada— y, por otra, tiene las mismas limitaciones de espacio y tiempo que el propio etnógrafo, casi siempre solitario en lugares donde la acción se multiplica aquí y allá. A pesar de los avances técnicos que permiten cada vez una más larga autonomía (el tiempo que puede durar una batería se ha extendido a doce horas, mientras que mis imágenes están recogidas con baterías de dos horas) y mayor duración en las cintas, las limitaciones para filmar durante períodos muy largos y continuos de tiempo provienen del propio antropólogo y de la incomodidad que produce mediar nuestra comunicación con el entorno con un aparato que provoca constantes reacciones en los filmados y en el filante.

Grabar con pocos cortes durante largos períodos tiene la ventaja de acercarnos mucho más al *tempo* y al latido del lugar que contemplamos. Más tarde, durante la observación diferida, o mostrándolas a otros, esas largas secuencias ininterrumpidas prolongan nuestra ecuación empática. Tienen una mayor capacidad de transportarnos al lugar de la acción, de *contemporaneizarnos*<sup>12</sup> con ella. Sucede algo semejante a lo que nos pasa con el directo. Se

<sup>11</sup> Para el novato, existe el peligro de caer en un exceso de confianza en esa capacidad de recogida. Yo dejaba la cámara abierta en situaciones grupales esperando poder desdoblarse más tarde en el «gabinete» las conversaciones cruzadas, a las cuales no podía prestar la misma atención simultáneamente. El penoso resultado posterior era que apenas era capaz de seguir una de ellas.

<sup>12</sup> Permítaseme esta licencia lingüística para referirme a ese meterse dentro de la situación observada.

perciben de una manera muy diferente las imágenes en directo que en diferido —pensemos, por ejemplo, en un partido de fútbol, o en cualquier conexión del telediario en directo—. Por eso es algo que se subraya tanto desde los medios. Esa sensación que tenemos en *el directo* de *contemporaneizarnos* con la situación observada se logra en cierto grado cuanto más continua es la acción contemplada. Una secuencia en diferido puede pasar por directo siempre y cuando no haya cortes. La información que recibimos por la televisión está enormemente cuarteada e interrumpida. La resultante es que son muy pocos los momentos en que nos contemporaneizamos con lo que percibimos. El efecto de la recepción de la información en esa forma comporta una específica alfabetización visual y condiciona en cierto grado nuestra visión del mundo.

Por eso una de las cualidades de las imágenes del antropólogo debería ser su ininterrupción durante largos espacios de tiempo. Así pasa con las filmaciones de contenidos que concebimos autónomos, como los rituales o los procesos de producción. Recogemos y mostramos secuencias mucho más largas que las que estamos acostumbrados a ver en televisión —una matanza, el proceso de elaboración de un vino, un «sunday feast» Hare Krishnah<sup>13</sup>—. Cierta es que una de las cualidades fundamentales de las narrativas visuales es la condensación simbólica y semántica que son capaces de lograr. Esta condensación se logra por lo general a costa de esa otra cualidad que estoy llamando contemporaneización, que debería estar presente en todas las etnografías visuales, como lo está en cierto sentido en todos los videos domésticos, en las películas de algunos clásicos como Tarkovski o en los experimentos fílmicos de Warhol, y que empieza a irrumpir en el cine y la televisión a través de géneros que rompen las gramáticas visuales tradicionales y que cabe encontrar en propuestas como DOGMA o series documentales como *Vidas Paralelas*, que lanzan la emisión en directo de horas ininterrumpidas de la interacción de personas que, no siendo actores profesionales, hacen de su intimidad cotidiana una actuación —fenómeno que fue ficcionado espléndidamente por Peter Weir en su película *El Show de Truman*, con el añadido dramático de que el propio protagonista desconocía que lo era.

\* \* \*

---

<sup>13</sup> Otra cosa es que estemos poco acostumbrados a soportar largas sesiones de algo que no cumple los criterios de espectacularidad que nuestros sentidos manejan, por lo que es aconsejable realizar una labor de condensación y montaje antes de mostrarlas a una eventual audiencia. Sin embargo, algo que me ha costado un tiempo entender es que el *tempo* lento de las películas antropológicas cumple una función más allá de la de aburrir al espectador y es la de contemporaneizarlo.

Llegamos por fin al final de la cinta, tras haber realizado una breve incursión en asuntos que merecen mucha más tinta y reflexión. La antropología, como las otras ciencias sociales y la sociedad entera, se vuelve cada vez más reflexiva y se hace más compartida<sup>14</sup>. En estos giros, cobran renovada importancia las películas grabadas en el campo, material mucho más propenso y válido para ser compartido que nuestros diarios, nuestras notas de campo o los cassettes de audio. Debemos, por tanto, cobrar consciencia del buen uso de las técnicas y soportes de investigación para los objetivos de nuestra disciplina, muy distintos a los de otras *artes*, que también hacen uso de éstos. Para tal fin, es conveniente practicar y aprender practicando, equivocarse y acertar y comprobar por uno mismo lo que otros han apuntado. Desde la reflexión sobre esta práctica, y el diálogo con otros autores, han surgido en este trabajo conceptos como selección, condensación, espectacularidad, contemporaneización, sobre los que he querido aportar un pequeño grano de arena. Me daré por bien servido si son capaces de provocar ideas, animar a la práctica de recoger y analizar imágenes, o al menos, infundir certeza en alguna duda o duda en alguna certeza.

## BIBLIOGRAFÍA

- BUXÓ, M. J. (1999): «...que mil palabras», en Buxo, M. J. y de Miguel, J. M. (Eds.) *De la Investigación Audiovisual*. Proyecto A Ediciones, Barcelona.
- DE DIEGO, E. (1995): «Volver a la nostalgia. Por qué atrapa el cine de Tarkovski», en *Revista de Occidente*, n.º 175. Madrid.
- FOUCAULT, M. (1987): *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Paidós/I.C.E. - U.A.B., Barcelona.
- GEERTZ, C. (1989): *El antropólogo como autor*. Paidós Studio, Barcelona.
- GÓMEZ-ULLATE, M. (1999): «La Pluma y la Cámara. Reflexiones desde la práctica de la Antropología Visual», en *Revista de antropología social*, n.º 8. Ed. Universidad Complutense. Madrid.
- HAMMERSLEY, M. y ATKINSON, P. (1994) (1983): *Etnografía. Métodos de investigación*. Paidós Básica, Barcelona.
- JACKSON, J. E. (1990): «I am a fieldnote»: «Fieldnotes as a Symbol of Professional Identity», en Sanjek, R. *Fieldnotes. The Makings of Anthropology*. Cornell University Press, New York.
- MALINOWSKI, B. (1975): «Confesiones de ignorancia y fracaso», en Llobera, J. (ed.) *La antropología como ciencia*. Anágrama, Barcelona.

<sup>14</sup> No sólo en el sentido que se extiende el trabajo en equipo (interdisciplinares o formados por antropólogos), además porque el antropólogo deja de ostentar el monopolio de la representación de las comunidades que estudia, al tener éstos cada vez más, una voz al mundo.

- OTTENBERG, S. (1990): «Thirty Years of Fieldnotes: Changing Relationships to the Text», en Sanjek, R. *Fieldnotes. The Makings of Anthropology*. Cornell University Press, New York.
- ROMAGUERA y RAMIÓ, J. (1994) (1991): *El Lenguaje Cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Ediciones de la Torre, Madrid.
- SANMARTÍN, R. (1998) «La Razón Antropológica», en Lisón, C. (Ed.) *Antropología: Horizontes teóricos*. Editorial Comares, Granada.