

La Pluma y la Cámara. Reflexiones desde la práctica de la Antropología visual

Martín GÓMEZ ULLATE

INTRODUCCIÓN

A lo largo de este artículo pretendo dar voz pública a las reflexiones sobre las ventajas e inconvenientes y, por supuesto, a las numerosas interrogantes que me han ido surgiendo en los últimos años, derivados del uso de la cámara en mi trabajo de campo y de la concepción con la que yo partía de dicho uso. En realidad algunos de estos problemas ya han sido tratados antes, con diferente profundidad y distinta cualidad, en una película que realicé en 1997, con título “El Espejo en el Espejo. Diario de una Antropología Visual en Proceso”¹. Pero, como discutiremos más adelante, ahora el medio de expresión es otro y el producto no puede dejar de ser otro, así como distinto ha de ser el vínculo generado entre texto y receptor —la apreciación del texto— que es, en definitiva, lo que más importa cualquiera que sea el medio utilizado.

Una de las primeras pretensiones del antropólogo novel en el campo cuando cuenta con una cámara es la de convertir ésta en una pluma, pretendiendo con ello hacer un diario visual de campo. Como el estudiante que por primera vez se enfrenta a una investigación de peso y querría leerlo todo, saberlo todo sobre su objeto de estudio, la intención primaria que anima este empeño, es la de recoger hasta el último momento de la acción y la interac-

¹ Se trata de un producto reflexivo, un tanto heterodoxo (una especie de “antropólogo inocente” en imágenes) de unos veinte minutos de duración, donde expongo (en colaboración con María Alonso, co-guionista del film) dichas ventajas y problemas, y mis concepciones, aprendidas sobre la práctica, de lo que es o debería entenderse por antropología visual, apoyándome en mis grabaciones de campo. Al final del artículo se anexa una copia del guión.

ción de los actores que constituyen su campo y objeto de estudio². Como en el filme *El Show de Truman* (P. Weir, 1998), el antropólogo desearía convertirse en el ojo que todo lo ve, para lo cuál tendría que contar, al igual que en la ciudad-escenario de la película, con cientos de cámaras situadas en los más estrafalarios cónclaves.

Curiosamente, fenómenos similares al de la película de Peter Weir surgen profusamente en nuestra Sociedad Reflejada (Pérez de Guzmán, 1995) vehiculados por la Internet. Existe una ola de exhibicionismo que permea páginas y páginas personales en la WWW, donde auxiliados con una web-cam (una pequeña cámara de vídeo pensada, en un principio, para las videoconferencias) los usuarios apelan al gran público silencioso —pues de eso se trata, de ser cuánto más visitado, mejor—, aireando hasta los últimos resquicios de su intimidad. Lo normal, al navegar por páginas personales, es que nos entereemos del aspecto de su constructor, del de su mujer, del de su hijo y hasta del de su perro, de sus hábitos, gustos y preferencias y de sus enlaces favoritos, pero en el caso de los exhibicionismos extremos, la cámara queda fija en el cuarto donde el usuario pasa más horas al día, desvelándonos en una galería de imágenes, tomadas en un intervalo de media hora o una hora, cómo duermen, cómo hacen el amor, de que color amanece su cara legañosa, cómo es su cuarto, sus amigos, etc.³. El efecto morboso de navegar por una página así —muy similar al que han de sentir los telespectadores al ver durmiendo a Truman en su show de veinticuatro horas en vivo y en directo— es el del voyeur, el mirar sin ser visto, algo con tremendo poder de fascinación y a lo que un trabajo de campo, cámara en mano, nos acaba enfrentando tarde o temprano.

Indagar en las fuentes, los cauces y las desembocaduras de ese talante exhibicionista (y su contraparte voyerista) que toman hoy su máxima expresión en la Internet, se vuelve un reto obligado para los que nos dedicamos al estudio de la cultura a través de la imagen (y viceversa), pero no es éste el momento ni el lugar para extendernos sobre este tema, así que volvamos a nuestro antropólogo-cineasta novel.

La obsesión por la cámara cándida y el diario visual son, de alguna manera, inevitables cuando se mueve el antropólogo en un entorno que sabe poco asequible. Los esfuerzos de negociación por la presencia de la cámara junto al presentimiento (mucho más periodístico que antropológico) de la irrepetibilidad de los momentos que está viviendo tasan más altos sus minutos de graba-

² Una obsesión que se ha bautizado como cámara cándida y que Lisón Arcal nos aconseja dejar a un lado desde un principio, abandonando la pretensión de “acumular metrajés imposibles que incluyen casi a tiempo real todo aquello que acontece en una situación concreta que hemos decidido recoger en imágenes” (1997).

³ Una lista de sites del estilo apareció en el Ciberpaís del jueves, 31-12-1998.

ción⁴. Fruto de dicha obsesión, una veintena de horas de metraje, grabadas en diferentes períodos, a lo largo de los últimos tres años, nos hacen reflexionar, al repasarlas una y otra vez, sobre un buen conjunto de relaciones y problemáticas entre el antropólogo, sus objetivos, la cámara, los actores sociales y los futuros espectadores, algunas de las cuáles se han tornado omnipresentes en los círculos y debates de los antropólogos visuales. Aunque están siempre entrelazadas, y unas llevan a otras, aquí daremos cuenta de estas temáticas como si de los paréntesis de una ecuación mayor se trataran. Nos centraremos, siguiendo estos paréntesis, en los factores que condicionan el uso de la cámara según los objetivos de la investigación; en la relación que se da entre la cámara y los actores; entre la cámara y el propio antropólogo; y, por último, de las resultantes del binomio cámara-espectador.

DEL USO DE LA CÁMARA Y LOS OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Las economías que permite la cámara en el campo se hacen patentes enseguida; consciente de las ventajas que la observación diferida permite, el antropólogo sabe, al apretar el botón de “REC”, que todo aquello que está quedando para siempre registrado, tras los engranajes de su objetivo, podrá ser revisado una y otra vez, congelándolo, pasándolo a diferentes velocidades, etc. Así, por ejemplo, ante un tablón de anuncios se puede usar la cámara a modo de escáner, barriendo los papeles escritos con relativa rapidez, confiando en poder leerlos luego ante la imagen aumentada, lo que conlleva un claro ahorro de tiempo e incomodidades.

Por otro lado, las películas, que cumplen una función tremenda al refrescarnos la memoria, nos permiten a posteriori caer en detalles que se nos escaparon en el momento de la acción, fijarnos en indumentarias, en gestos y movimientos sutiles, o hasta realizar estadísticas sobre las secuencias que recogen la acción grupal. Por otro lado, la cámara permite, como la grabadora, registrar las sensaciones y los comentarios del antropólogo al darles éste voz ante ciertas imágenes o situaciones.

Según mi propia experiencia, la atmósfera recreada ante la observación de las imágenes es infinitamente más densa para el propio antropólogo que la que se evoca ante la lectura de un pasaje de su diario de campo, y no digamos para un tercero, por muy buena que pudiera ser la descripción escrita de aquella situa-

⁴ Es la exclusiva lo que guía el impulso periodístico, lo que le hace buscar ese momento único, mientras que el antropólogo aprende a moverse en la repetición de los momentos, o más bien, en lo que de arquetípicos tienen los mismos.

ción de campo⁵. Estos usos de la cámara como pluma estilográfica, la convierten en un instrumento muy valioso para la práctica etnográfica, y transformador de ésta, hasta tal punto que, como señala Claudine de France, “parece que una de las consecuencias más importantes de la introducción del cine en el aparato de investigación es la de modificar en profundidad el conjunto de la relación observación inmediata/observación diferida/lenguaje” (C. de France, 1995: 225).

Son usos de la cámara, similares a los de las otras herramientas de labor etnográfica como la grabadora, la cámara fotográfica o la pluma, que ponen el énfasis en la recogida de información audiovisual para el provecho del propio antropólogo y de su investigación, los cuáles se inscriben en lo que podríamos llamar el uso etnográfico o “científico” de la misma. Se han mostrado especialmente útiles en el análisis proxémico de infinidad de hábitos corporales y gestuales, desde las secuencias de movimientos de una danza ritual hasta el análisis transcultural de las maneras de crianza⁶.

Se trata de la concepción que abrigó el invento del cinematógrafo desde su alumbramiento en y para el ámbito científico. Una concepción y un ámbito que se verían muy pronto sobrepasados por las posibilidades del medio como encantador de masas, por su poder embelesador, transportador y transfigurador del espectador, y sus potencialidades estéticas y narrativas, las cuáles, como las de cualquier otro lenguaje, parecen no agotarse nunca. Desde entonces, por la propia construcción histórica del uso social del medio, la cámara lleva implícita la idea de mostrar aquello que recoge. No sólo la del director de cine (constructor de narrativas visuales con el solo empeño de ser mostradas) también la cámara doméstica que cuelga en el cuello de cualquier turista incidental, y por supuesto la de cualquier antropólogo, sean cuales fueren los objetivos que animan a su uso⁷.

⁵ Con la aparición de la fotografía “por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso”. Lo que lleva a André Bazin (1993 [1945]: 356) a añadir que “esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica” (y literaria, podríamos añadir). Debemos leer las palabras de André Bazin pensando que cuando fueron escritas nadie se cuestionaba que lo que, en aquel entonces, en una fotografía aparecía era la “realidad” y nada más. En efecto, hasta hace muy poco, a excepción quizás de ciertos campos como el de la ufología, casi nadie se planteaba la manipulación de la imagen en sí misma, o de la variación del efecto producido en el receptor según el ángulo desde donde es tomada.

⁶ Mead y sus análisis de miles de fotografías y cientos de metros de películas sobre danza y trance en Bali, Goffman con sus estudios de la interacción “face to face”, estudios transculturales sobre la significación cultural de los gestos, sobre las maneras de crianza (Natalia de Ramos, Helen Stork), sobre las técnicas artesanales (v. g., La Denteillere de Claudine de France), etc.

⁷ Basta con preguntarnos cuántas veces hemos mostrado nuestros diarios de campo o nuestras grabaciones de audio, y cuántas nuestros videos.

Aquí radican buena parte de los problemas en los que se embarcan los antropólogos visuales (si es que se puede hablar de semejante figura), los cuáles son subrayados por Karl Heider en la tensión subyacente en el cine etnográfico “entre dos formas de ver y entender, dos estrategias de proporcionar orden (o de imponerlo) a la experiencia: la científica y la estética”⁸. El ojo del antropólogo y el del director de cine no suelen ir muy bien equilibrados, siendo los objetivos explícitos y latentes de unos y otros muy distintos. El resultado es que muchas películas etnográficas adolecen, como muchas monografías antropológicas, de una total carencia de cualquier asomo de brillantez estética.

“Malinowski es uno de los primeros antropólogos en reconocer que la etnografía profesional suele ser aburrida, en especial frente a “ciertos trabajos de amateurs (...) que superan en plasticidad y viveza a muchos de los informes puramente científicos.”” (Guasch: 20).

Pero en el caso del cine etnográfico, no se encuentra tan fácilmente como en la monografía, la justificación científica de semejante pobreza artística. Quizás es por esto que las obras más clásicas, visionadas y aplaudidas del cine etnográfico, ostentan sus medallas antes por mostrar un mínimo desarrollo de gramática audiovisual y construcción narrativa del filme y por la belleza derivada del exotismo del objeto que por su aportación a un conocimiento antropológico del mismo. Esto nos lleva a lo que, a mi parecer, requiere nuestro máximo esfuerzo como antropólogos o científicos sociales que se intentan acercar, para traérselo a nuestro campo, al mundo de la recepción y la producción de imágenes. El problema está en sacar a la luz y teorizar sobre las especificidades de los medios audiovisuales per se para generar un conocimiento antropológico. Es decir, no sólo de sus cualidades ilustradoras sino de su capacidad de condensar significados de realidades socioculturales, su poder de conmoción de la audiencia, sus capacidades analíticas (a través, sobre todo, del uso de metáforas) y su fuerza expositiva. El *morphing* —la transformación gradual, sin rupturas o transiciones, de una imagen a otra— es un buen ejemplo de recurso visual metafórico con el que he pretendido mostrar en *El Espejo en el Espejo* el tránsito del antropólogo por el campo, y sus consecuencias transformadoras.

⁸ Citado por Delgado (1998).



Imágenes utilizadas en el morping, y en la portada de la película *El Espejo en el Espejo. Diario de una Antropología Visual en Proceso*⁹.

Lo primero de lo que tomamos conciencia al juzgar una película (comercial) o una escena como antropológica es su tremendo poder de condensación. Ken Loach, por ejemplo, condensa en *Tierra y Libertad*, en una maravillosa escena que no dura más de cinco minutos, su visión de la esencia de la problemática entre individualismo y colectivismo, tal y como la vivieron los campesinos anarquistas y comunistas durante la España de la guerra civil. Ese poder de condensación es el mismo que buscamos los antropólogos al entre-sacar entre nuestras notas y grabaciones de campo, momentos, frases o trayectorias, especialmente ejemplares, y que quedarán, por ello, finalmente plasmadas en nuestra monografía.

“Cuando escribimos una monografía nuestra base se construye sobre la base de re-interpretar y re-analizar los datos que tenemos anotados y

⁹ Las imágenes y los pies de foto están extractados de mi película “*El Espejo en el Espejo. Diario de una Antropología Visual en Proceso*”.

los hechos que recordamos y, a partir de constantes re-elaboraciones, escribimos el texto definitivo. Con las imágenes de nuestro metraje bruto no tenemos tanta capacidad de maniobra y, o bien tenemos las notas que necesitamos o no las tenemos (Lisón Arcal, 1997)."

Para que los antropólogos podamos aprovechar ese poder de condensación que nos proporcionan los medios audiovisuales, hemos de plantearnos una concepción de la narrativa visual antropológica, tal y como lo defiende este autor, basada en un guión realizado a posteriori de la investigación, y sin temor al "recurso controlado y limitado de la reconstrucción y representación de la cámara" (Lisón Arcal, 1997).

Como muy bien expone Manuel Delgado, las películas etnográficas reclaman "nuestra atención hacia lo que se muestra, lo extrínseco, pero también hacia lo que no se muestra, lo que no aparece subrayado sino difuminado alrededor, lo que está fuera de los encuadres, antes o después de las escenas vistas, pero a veces en el centro mismo de lo mirado: la lógica latente o inconsciente que ordena y organiza, lo que los movimientos de la cámara no capta ni puede captar, la pauta subyacente que organiza las operaciones focalizadas en algo que no se ve: una tecnología material o simbólica, es decir un conglomerado de dispositivos y estilos de hacer que se despliegan en el tiempo y en el espacio, que pueden emplear herramientas, pero que indefectiblemente hacen entrar en juego el valor cuerpo" (1998).

Creo que en el párrafo anterior, Delgado nos da la clave para la valoración de los criterios de lo antropológico en lo visual. En mi opinión un producto audiovisual (y de hecho cualquier mensaje, sea cual sea el medio que lo vehicula) podrá ser tachado de antropológico (y no sólo etnográfico) en la medida que tienda un puente más comprensivo (para una audiencia determinada) entre lo que muestran las imágenes y aquello que no se puede mostrar, entre lo sensible y lo no sensible, la acción y sus lógicas simbólicas subyacentes, entre esos hombres de las imágenes, con sus palabras y sus actos y el contexto cultural en cuyo seno cobran sentido esas palabras y actos. Según Lisón Arcal (1997), una película antropológica será la que profundice en la implicación entre la imagen y su contexto cultural y contenga una interpretación de la misma "a la luz de la teoría antropológica".

La pregunta que es pertinente hacerse es si los antropólogos pretendemos en algún momento crear el mismo tipo de vínculo de conocimiento entre el producto visual y el espectador que entre la monografía escrita y el lector. Evidentemente, las abismales diferencias entre los códigos harían de éste un empeño de difícil solución. Se nos plantea aquí un problema análogo al de la traslación al cine de una novela. La experiencia ha demostrado que el éxito de este tipo de adaptaciones pasa por renunciar a la copia fiel de la obra literaria

para intentar condensar su esencia en los códigos del lenguaje icónico. El código narrativo-literario y el narrativo-cinematográfico difieren fundamentalmente en su desarrollo en el tiempo (duración), en el ritmo, en la libertad imaginativa que uno y otro permiten al lector-espectador, en los constreñimientos técnicos que atenazan la creatividad en el cine y, sobre todo, en la construcción histórico-social de ambos códigos como medios de comunicación de masas, lo que es fundamental para la comprensión del problema de la creación/recepción del texto (las actitudes y experiencias de los emisores y receptores ante el mismo). La memoria cultural hace divergentes las posiciones frente a los distintos registros y ha construido las temáticas, los géneros y los criterios de lo visualizable vs. lo novelable¹¹. Sin embargo, bien podemos afirmar que los occidentales vivimos, cada vez más, en una cultura audiovisual, donde se pierde día a día el uso de la palabra sin la imagen, en detrimento de los géneros y estilos literarios clásicos, y en la que, mediados por el cine, la televisión, los ordenadores, etc. desde nuestra más temprana socialización, aprehendemos antes una construcción narrativa cinematográfica que literaria¹².

Dicho todo esto, y admitido que cada medio genera por sí mismo un vínculo específico de conocimiento con el receptor y unos efectos cognitivos que constituyen a la larga nuestras modalidades de percepción, expectativa, apreciación y respuesta (Saperas, 1987; Eco, 1997), no debemos olvidar que si bien los soportes impresos no contienen imágenes en movimiento, los soportes audiovisuales sí contienen palabras, por lo que tienen al alcance de su mano casi todos los recursos ofrecidos por la literatura, y más ahora, con el enorme desarrollo de los nuevos soportes.

Llegados a este punto, me cuesta estar de acuerdo con Delgado, en su negación al soporte audiovisual de la capacidad de “rodar o grabar y luego reprodu-

¹⁰ Habría que matizar aquí lo de teoría y ponerlo en plural, porque según qué teoría/s antropológica/s la película haría énfasis en las relaciones económicas, parentales, políticas, mitopoiéticas, etc.

¹¹ Como ejemplo de los diferentes intereses del cine como aparato de industria cultural y la literatura, podemos concentrarnos en las espantosas traslaciones que se han hecho en España de algunas obras medievales españolas durante la época del destape, como las de “El Libro del Buen Amor” o “Retrato de la lozana andaluza”, de cuya versión cinematográfica dirigida por Escrivá comenta Luis Quesada, “Escrivá ha conseguido una película que funciona en su intención de distraer al espectador, hacrle reir y ponerle los dientes largos frente a las generosas anatomías de la protagonista y otras actrices, dando gato por liebre a un público al que en el fondo le importa un bledo todo lo demás” (Quesada, 1986: 27).

¹² Esto es fundamental en la configuración del talante de una época. Como apunta Bell, los aspectos centrales “del modernismo —la organización de las respuestas sociales y estéticas en términos de la novedad, la sensación, la simultaneidad y el importe— hallan su principal expresión en las artes visuales” (1989: 109).

cir conceptos”. “Jamás —dice Delgado— podremos conseguir imágenes en movimiento que recuerden, evoquen, representen o sustituyan categorías abstractas como las que las ciencias sociales manipulan, porque lo que la cámara recoge y el proyector emite no son nunca conceptos, sino situaciones”¹³.

Si volvemos la vista otra vez a la literatura. Descubrimos, en relación con nuestra disciplina, que “textos clásicos han servido como referencia para la formulación de tipologías antropológicas. Meyer Fortes (1959) usa las historias de Edipo y Job, con sus nociones de destino y de justicia sobrenatural como paradigmas de la religiosidad africana”. (Frigolé, 1996: 229). Edipo, Narciso, Iocasta, son arquetipos metafóricos que han alumbrado con gran eficacia las teorías psicológicas. Si las ciencias sociales se sirven de narrativas literarias para construir conceptos y representar abstracciones, ¿por qué negarle a las narrativas visuales esa función? Basta fijarnos detenidamente en las construcciones de los maestros de la metáfora en nuestros días, los publicistas, para intuir las capacidades de los medios visuales para condensar talentos culturales y problemáticas sociales de un plumazo. En cualquier caso, nadie nos prohíbe citar definiciones, mostrar estadísticas, dibujar esquemas, en el trascurso de un film. La Open University de la BBC fue uno de los pioneros en el arte de la difusión de temáticas académicas a través del medio audiovisual, la UNED en nuestras fronteras cuenta con videos titulados “Introducción a la Sociología”; en televisión emiten puntualmente programas monográficos sobre temas tan complejos como la Teoría General de Sistemas y otras cuestiones relacionadas con complejas abstracciones matemáticas, que ponen de manifiesto la capacidad de los medios audiovisuales para manejar niveles elevados de abstracción. Que en antropología se haya hecho poco y sin mucha ventura, no significa que no podamos y debemos explorar mejores maneras. Conceptos y situaciones se han de articular en cualquier realización cuyo fin último sea arrojar conocimiento antropológico a la audiencia. Este empeño requiere de nuestro máximo esfuerzo imaginativo para equilibrar lo académico y lo estético, para combinar recursos visuales y verbales de nuevas formas que aseguren la máxima eficacia a la hora de generar un vínculo de comprensión entre emisor-texto y receptor¹⁴. Lo que nos interesa más aquí es profundizar en la capacidad del lenguaje audiovisual para hacer antropología y mostrarla, más allá de la etnografía, es decir, para incluir además de la descripción, la interpretación (Lisón Arcal, 1997). Cómo articular visualmente un

¹³ Daniel Bell, en la misma línea, afirma que “los medios visuales —por los que entiendo aquí el cine o la televisión— imponen su ritmo al espectador y, al destacar las imágenes y no las palabras, no invitan a la conceptualización, sino a la dramatización” (1989: 110).

¹⁴ Mi opera prima, como algunas otras que he tenido oportunidad de ver, adolece de una sobrecarga verbal, asfixiando las imágenes, cegándolas de alguna manera.

discurso teórico y cómo aprovechar el nuevo medio para ampliar nuestra tan restringida audiencia y el radio de alcance de la antropología. No se trata sólo de pensar en el mejor equilibrio entre texto e imagen, y de si es pertinente volcar el discurso “científico” en el producto audiovisual, sino de estudiar los recursos cinematográficos tales como la repetición de una imagen, la cámara lenta, el encuadre, las distintas estructuras del guión, etc. para elaborar metáforas que lleguen, por sí solas a alumbrar un conocimiento antropológico.

DE LA CÁMARA Y LOS ACTORES

El género documental parece haber logrado una buena síntesis entre caligrafía fílmica, contenido informativo y exigencias de una audiencia amplia. A cambio, el documental pierde, por esas mismas circunstancias, las innumerables ventajas con que cuenta el antropólogo con una pequeña cámara de vídeo en el campo: las dimensiones mínimas del equipo (material y humano) y su gran autonomía, su independencia de instituciones que supongan una injerencia exterior en lo grabado y en lo expuesto, el tiempo (tanto de estancia, para



Del Guión. Habla el antropólogo «Con todo yo tuve bastantes problemas para filmar. ‘Mira...!’»

poder grabar una visión longitudinal del objeto como de batería a la hora de grabar entrevistas en profundidad), y, sobre todo, su relación con los actores sociales.

Estas ventajas, derivadas en buena parte, de los diferentes objetivos que animan a unos y a otros, no le restan sin embargo de algunos inconvenientes. Volvamos a nuestro etnocineasta aprendiz, pasándolas canutas por querer grabar en un contexto social —asentamientos y encuentros contraculturales— donde la cámara es, en general, rechazada. Esta actitud de rechazo, como la que mostramos en la siguiente imagen ha sido tan frecuente en mis filmaciones como los cambios de actitud ante la cámara.

De la profilmia —los efectos provocados en los actores por la presencia de la cámara— se ha hablado largo y tendido. Aunque la presencia continua de la cámara entre los actores puede llegar a un punto en que casi pase desapercibida, esto nunca sucede cuando el actor (al menos el occidental) encara a la misma. La relación triangular antropólogo-actor-receptor se vuelve mucho más patente para el filmado que cuando usamos otros medios. A menudo, el actor encara al antropólogo pero habla para el espectador. Piensa en la imagen que va a dar, en la trascendencia de la información que está aportando, en sus



Cámara de TV Portuguesa: Podemos falar contigo (actor Nao) (...)

posibles usos políticos. En mis experiencias ha habido de todo, desde los que aceptaban la grabadora pero no la cámara, a veces por timidez, otras esgrimiendo el viejo adagio indígena “me robarás el alma”, hasta los que me han pedido hacerles vídeos, de alguna manera, promocionales, o grabar sus condiciones de existencia para su posterior denuncia. En ciertas ocasiones se llegó a erigir mi pequeña cámara doméstica como la cámara del grupo, frente a las grandes cámaras transgresoras de la televisión. En la siguiente imagen, el cámara de la RTP (Radio Televisión Portuguesa) interpela a uno de los actores sociales, preguntándole si puede grabarle, el otro se vuelve haciéndole frente con mi cámara y respondiéndole en seco “nao”.

Según mi experiencia, la profilmia disminuye en proporción al tamaño de la cámara (y a la elusión de complementos como los trípodes, micrófonos, antorchas, etc.). De igual forma, disminuye por la continuidad de su presencia, que desemboca en la habituación de los actores a la misma, pues, como nos recuerda Ricardo Sanmartín, “los actores no pueden dejar de vivir sus vidas y estar siempre, durante tan largo plazo, alterando su conducta. Terminan acostumbrándose a nuestra presencia y progresivamente decaen tanto su curiosidad por el observador, como su desconfianza” (1990: 132).

He adoptado como práctica habitual la de poner la cámara a disposición de los actores. Esta práctica, en el seno de otras culturas, genera imágenes que el antropólogo nunca captaría, y que nos muestran lo que culturalmente se considera visualizable, importante, digno de ser seleccionado, entresacado del continuo de su realidad perceptual¹⁵. En mi caso, perteneciendo al mismo grupo cultural que los actores, no he obtenido el resultado de una mirada distinta a la mía, pero se derivan otras consecuencias. Al aparecer mucho más a menudo en escenas que enseñan mi relación con el grupo, doy cuenta al espectador de mi grado de integración, mi actitud y mi posición dentro de él. De las fotos o el metraje grabado en el campo, aún sin la aparición explícita del antropólogo, siempre se desprende el carácter y el grado de la relación empática de éste con el grupo¹⁶, pero al hacerla explícita, dejando que otros te graben, se va mucho más allá en mostrar cómo es la misma.

Se trata además de un ejercicio reflexivo, una más de nuestras observaciones participantes”. No podemos comprender los sentimientos que provoca la cámara en los actores si no nos ponemos, de vez en cuando, delante de ésta.

¹⁵ Existen algunos experimentos de prestar cámaras a integrantes de pueblos indígenas sin enseñarles la técnica, pues se entiende que la misma, vehicula la mirada occidental sobre la realidad.

¹⁶ Mercedes Vilanova sobre las fotos de Jordi Esteba: “Es difícil ir más allá de estas imágenes que, como los diálogos sinceros, son inseparables de la empatía de quienes preguntan o captan visualmente. ¿Los retratos de un Hokbein, Franz Halz, Velázquez o Goya nos aproximan más a reyes y paisanos o a los propios artistas?” (1998: 13).

Mi forma habitual de entrevista filmada es fijar la cámara con un trípode a un metro de donde me coloco con el entrevistado, apareciendo los dos en el encuadre.

DE LA CÁMARA Y EL ANTROPÓLOGO

El discurso metodológico se ha centrado, entre los antropólogos visuales, en los efectos que la cámara provoca en los actores. Pero otro problema fundamental, y curiosamente poco señalado, consiste en la actitud que la cámara impone al antropólogo, y en general a todo usuario de ésta. Esta actitud redundante en un desplazamiento de la atención en el momento presente sobre el análisis de la acción significativa y significativa, por la atención en un momento posterior, el del visionado y análisis de esa información grabada. En el ejemplo que estamos contemplando, el de la investigación-grabación simultánea (o cámara cándida)¹⁷, no pasa con la cámara lo que ocurre con la libreta de notas, que es habitualmente utilizada posteriormente a la acción que está teniendo lugar y en la que el antropólogo está participando más o menos activamente. Tenemos un poco (o un mucho) del turista que tiene en mente todo lo que disfrutará enseñando a sus amigos las bellezas que está grabando, mientras que él mismo no es plenamente consciente de estarlas disfrutando en ese momento¹⁸.

Como el turista o el periodista, el antropólogo está atraído por lo exótico y por la “preocupación por el suceso” (Delgado, 1998). Aunque inventa modos propios de percepción derivados de su preocupación antropológica, gran parte de su metraje transpira exotismo y búsqueda de momentos episódicos, con significado autónomo¹⁹.

El cine como producto de masas ha surgido y ha crecido sobre la base del código de la cultura popular, ese que da preponderancia a la acción sobre la reflexión, a la simplicidad y repetición (de temas arquetípicos) frente a la originalidad de autor (eso que Walter Benjamin llama el aura de la obra de arte), al cine como evasión y conmoción emocional frente al pro-

¹⁷ Una estrategia de filmación que es impuesta a veces por las características del campo como la dificultad de acceso al mismo.

¹⁸ Existe, de hecho, una tendencia generalizada a vivir “en diferido” todas aquellas situaciones fuera del universo cotidiano, ya sea hacia el pasado, acordándonos de lo bien que estábamos en nuestro terreno conocido o hacia el futuro, pensando en los usos de la información recogida (fotos, historias, paisejes, escenas) una vez de vuelta.

¹⁹ Al fin y al cabo, como nos enseñó Geertz en “El Antropólogo como Autor” en la literatura antropológica, no deja de mandar la estética, el estilo y las retóricas del autor.



Del Guión, María: (...) Pero concreta, ¿qué me dices de la figura del antropólogo en el film? ¿Debe salir como un actor más en su propia película?



Del Guión: (...) La televisión es el ojo mediático, buscador de lo exótico a toda costa; yo también tuve ese tipo de problemas, mis cintas están llenas de exotismo (...)

ducto de información y de análisis. Como homo videns, al antropólogo le cuesta escapar a esas imposiciones. Lo visualizable gira alrededor de los valores, preocupaciones, tipos humanos, comportamientos que en cada momento histórico se señalan como lo objetivable, lo apreciable, lo visible (M. Ferro, 1995). Los patrones que guían lo visible para los códigos dominantes de nuestra sociedad están marcados por la evasión, dan poco valor a lo familiar y cotidiano. Un vídeo casero, por ejemplo, es susceptible de convertirse en un Vídeo de Primera siempre que contenga algo insólito, que se salga de lo normal, cuanto más espectacular mejor. Desgraciadamente, parece que viendo estos vídeos, en nuestra cultura, lo espectacular es aquello que más se acerca a lo morboso. El antropólogo, como hombre mediático, ha interiorizado unos usos y formas de comprensión de la imagen que se manifiestan en sus prácticas fílmicas. Al apuntar con una cámara, echamos mano de todo nuestro bagaje aprendido desde los medios de comunicación de las formas de percibir y de mostrar. Nuestro sentido común mediático toma como valorizables visualmente aquellas imágenes insólitas, que se salen del flujo de lo cotidiano, flujo que es, paradójicamente, el que más interesa a la antropología.

Pensar en un género visual antropológico pasa por ser conscientes de todo lo anterior. Se trata de aprender a guiarse con la cámara en el campo teniendo en cuenta las condiciones y objetivos de nuestra visión como antropólogos, pero a la par, libremente, intentando eludir cualquier forma interiorizada de mirar, dejándonos llevar siempre por la situación y por nuestra relación con el objeto. Ese dejarse llevar, ese innovar, queda patente en estas palabras del antropólogo y fotógrafo Jordi Esteva.

“Era algo impresionante. Ante mis ojos se estaba desarrollando un drama. Personas poseídas por ellas mismas. Esto era algo único y quise trabajar desde esta perspectiva, olvidar un poco la composición estudiada, me interesaba la persona y las transformaciones que sufre al dejarse cabalgar por los genios sucesivos y dejar aflorar en suma alguna parte de sí mismo, parecían tener acceso al famoso inconsciente colectivo tan querido a Jung. Por ello no me preocupaba reflejar demasiado ni la interacción con la audiencia, ni la audiencia, ni el lugar donde se producía o escenificaba el drama. Quería despojar las escenas de todo lo superfluo, para concentrarme en lo que me interesaba: la persona, su rostro, su cuerpo, dejar que sus ojos, su boca, su piel hablaran. Seguí sin premeditarlo, un enfoque distinto al que había seguido en mi trabajo sobre Los oasis de Egipto (De. Lumweg). No quería que las fotos respiraran, involuntariamente las buscaba casi claustrofóbicas, porque lo que me interesaba en suma era el proceso por el que el komian se transforma y aflora la parte de sí misma oculta, lo sagrado por llamarlo de algún modo.”

En la experiencia de Jordi Esteva vemos al artista y al antropólogo negociando la distancia del objetivo al sujeto, vemos a la eficacia descriptiva en pugna con la estética, vemos al autor dejándose llevar por el momento —ora la soledad silenciosa de los oasis egipcios, ora el bullicio desquiciado de los trances Komian—. En definitiva, contemos o no con guiones, planes de rodaje, ideas previas de cómo serán las imágenes buscadas, el alea y el agón no dejan nunca de aparecer en nuestras filmaciones o fotografías, convirtiéndolas en el resultado de una suma de elementos de difícil explicitación.

DE LA CÁMARA AL ESPECTADOR

Como filme, el material visual antropológico se ha de sujetar inevitablemente a los cánones y pautas marcados por el lenguaje visual como medio de comunicación, es decir, a las reglas y códigos que la gramática cinematográfica impone al emisor, al receptor y al mensaje. Obviar esto, como se ha hecho a menudo, provoca una brecha entre el emisor y la audiencia.

En lo que concierne al mensaje, cuando se trata de realizar un todo significativo por sí mismo, una historia visual, se imponen unas pautas desde el primer momento de la recogida de imágenes, es decir, se asume implícita o directamente la existencia de un guión. Una historia visual ha de seguir unas pautas de continuidad, condensación, ritmo entre imagen y texto, etc., logrados a través de una serie de recursos técnicos que configuran el abc de la construcción narrativa cinematográfica. Desde que se realizan las primeras tomas hasta el momento del montaje en la postproducción hemos de ser conscientes de estar ante un proceso que tiene como objetivo lograr la coherencia de la historia que vamos a exponer. El desconocimiento de dichas reglas, así como cierto rechazo a la voz en off y a otros elementos exteriores que ayudaran a contextualizar las secuencias, lleva a los antropólogos a mostrar sucesiones incomprensibles e inasimilables de metraje.

Desde el principio hay que tener en cuenta que tras la decisión de utilizar una cámara de vídeo o una de cine (de dieciséis milímetros, por ejemplo) estamos jugándonos una percepción de nuestro producto visual por parte de la audiencia radicalmente diferente en uno y otro caso. No sólo el grano de la imagen es diferente, sino que “la cámara de televisión otorga a la imagen un tono esférico, una tridimensionalidad distinta de la cámara cinematográfica” (Eco, 1997: 312). Y lo que es más importante, las modalidades de percepción y los efectos cognitivos provocados por una y otra imagen están contruidos a través de nuestros hábitos de espectadores, que relacionan automáticamente la visualización de uno y otro tipo de imágenes con géneros particulares y actitudes perceptivas específicas: la imagen de la cámara cinematográfica con narra-

tivas de ficción o documentales; la cámara de televisión profesional con la toma directa del telediario, el estudio o la telenovela; la imagen del vídeo doméstico, con los videos de primera, con el ambiente amateur, familiar, poco profesional; basta ponerle un marco negro a las imágenes para generar todo el efecto de cámara oculta, encubierta. ¿Hemos de plantearnos los antropólogos visuales hacer nuestras películas para una audiencia tan restringida como la académica? Pienso que no, pero en todo caso, habremos de saber que estos expertos antropólogos que van a ver nuestras filmaciones no dejan de ser homo videns, y que, por tanto, como cualquier otro espectador, esperan un mensaje en código visual, digerible y equilibrado. Lentamente, pero de forma continuada, la cultura de la imagen y sus usos se está abriendo paso en el ámbito académico y, pronunciadamente, en el campo de las Ciencias Sociales. Ante este nuevo fenómeno, llama la atención el reclamo de muchos autores en pos de iniciar lo que denominan la “alfabetización en la lectura de imágenes” (Aparici, 1993; García de Cortázar, 1998) al igual que hace tiempo, se planteaba la alfabetización en los textos escritos. Como ha demostrado Wilton Martínez (1995) en el campo de la antropología está necesidad es todavía más urgente, dado que las lecturas descontextualizadas y “aberrantes” de las películas etnográficas son frecuentes y los efectos emocionales derivados —los no deseados por el autor del film o el profesor que lo muestra— fuertemente perniciosos.

TRAVELLING FINAL

Muchos de los problemas e inconvenientes de los antropólogos visuales noveles a la hora de hacer una película proceden de la inversión de la secuencia investigación-objetivos²⁰ —guión-filmación. A veces, la inaccesibilidad al campo nos obliga a recoger imágenes desde el principio de la investigación, pero cuando no sea así, no debemos caer en el vicio de encajonar imágenes en un guión, sino que deberíamos elaborarlas a partir de éste, y el mismo debe servir a unos objetivos de pretensiones antropológicas. Esta secuencia, que es la que mandan los cánones cinematográficos, ha de ser respetada si queremos lograr un filme coherente, completo y que logre los objetivos que nos hemos propuesto. En el transcurso de nuestro trabajo de campo, hay momentos imprevisibles e irrepetibles, algunos de los cuales, como la reyerta yanomamo de Asch y Chagnon en *The Ax Fight*, se han convertido en clásicos para nues-

²⁰ Me refiero no a los objetivos antropológicos de la investigación, que han de ser previos, tácita o explícitamente a la misma, sino a los expositivos de la filmación, determinados por lo que queremos que la audiencia aprecie.

²¹ En el sentido de actor social.

tra disciplina. El tener la cámara lista y recogerlos nos hace antropólogos más afortunados sólo en la medida en que estos momentos condensan una faceta de nuestro objeto de estudio que no podemos reproducir de otra forma. La idea que nos puede ayudar mejor a hacer una película antropológica es la de que esa esencia que queremos condensar y representar de una realidad cultural a través de nuestro texto visual, estará siempre a nuestro alcance, porque lo esencial se vuelve inmutable, obstinado una y otra vez en reaparecer en episódica recurrencia.

BIBLIOGRAFÍA

- APARICI, R. (Cord.) (1993): *La Revolución de los Medios Audiovisuales*. Eds. De la Torre, Madrid.
- BAZIN, A. (1945): "Ontología de la imagen fotográfica", en Romaguera Y Ramio, J. y Alsina Thevenet, H. (eds.) (1993): *Textos y Manifiestos del Cine*, Catedra, Madrid.
- BELLI, D. (1989) [1976]: *Las Contradicciones Culturales del Capitalismo*, Alianza Universidad, Madrid.
- DE FRANCE, C. (1995): "Cuerpo, materia y rito en el cine etnográfico", en ARDEVOL, E. y PÉREZ TOLÓN, L.: *Imagen y Cultura. Biblioteca de Etnología*, 3. Dip. Prov. de Granada, Granada.
- DELGADO, M. (1998): "Cine", en BUXÓ, M. J. y DE MIGUEL, J. (eds.): *De la Investigación Audiovisual*, Barcelona, Proyecto A.
- ECO, U. (1997) [1969]: *Apocalípticos e Integrados*. Lumen-Tusquets eds. Barcelona.
- FERRO, M. (1995): *Historia Contemporánea y Cine*. Ariel, Barcelona.
- FRIGOLÉ, J. (1996): "Narrativas. Antropología y literatura: una relación multifacética", en Prat J. Y Martínez A. (eds.) *Ensayos de Antropología Cultural. Homenaje a Claudio Esteva-Fabregat*, Ariel, Barcelona
- GARCÍA DE CORTÁZAR, M. (et al.) (1998): *El Tercero Ausente. Investigación empírica sobre el papel de los adultos en la relación entre niños y televisión*. Estudios de la UNED, Madrid.
- GUASCH, O. (1997): *Observación Participante*. CIS. Cuadernos Metodológicos N1 20, Madrid.
- LISÓN ARCAL, J. C. (1997): "Problemas Recurrentes en el Desarrollo de una Antropología Visual Española: Perspectiva Crítica", en *Actas de la II Muestra de Cine, Vídeo y Fotografía Etnológicos*. CIE, Ángel Ganivet, Granada.
- MARTÍNEZ, W. (1995): "Estudios críticos y antropología visual: lecturas aberrantes, negociadas o hegemónicas del cine etnográfico", en Ardevol, E. y Pérez Tolón, L. *Imagen y Cultura. Biblioteca de Etnología*, 3. Dip. Prov. de Granada, Granada.
- PÉREZ DE GUZMÁN, T. (1995): "La Sociedad Reflejada", en *REIS*, n.º 69. CIS, Madrid
- QUESADA, L. (1986): *La novela española y el cine*, ed. JC, Madrid.
- SANMARTÍN, R., y GARCÍA FERRANDO, M. (1990) [1986] "La observación científica y la obtención de datos sociológicos", en GARCÍA FERRANDO, M. (et al.): *El Análisis de la Realidad Social. Métodos y Técnicas de Investigación*. Alianza Universidad, Madrid.

- SAPERAS, E. (1987): *Los efectos cognitivos de la comunicación de masas*. Ariel Comunicación. Barcelona.
- VILANOVA, M. "Viaje al país de las almas. Fotografías y entrevista con Jordi Esteva", en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, n.º 19. "Más Allá de la Imagen", 1998. Universitat de Barcelona, CIE. Angel Ganivet, Dip. Prov. de Granada.

ANEXO

El espejo en el espejo. Diario de una Antropología visual en proceso

Guión (diálogo entre María y el antropólogo)

Antropólogo: Esto es un Rainbow. Un encuentro anual de gente que vive la vida de una manera muy particular. Un reencuentro de la familia, de la gente del circuito.

Desde fuera se les llama "hippies", "contracultura", "primitivos modernos"; desde dentro, ellos simplemente se llaman "gente", "peña". Hay tantas formas de entender el Rainbow...

María: ¡Oye, espera un momento! ¿No íbamos a hablar antropología visual?

Antropólogo: Ah, sí, sí. Venga, ¿por dónde empezamos?

María: Empieza por ti mismo: el antropólogo y la antropología visual.

Antropólogo: Vale, sin ocultismos. Este soy yo: el antropólogo, (o más bien el aprendiz de antropólogo) y como tal, sufro los peligros de la identificación, la esquizofrenia de la empatía y me muevo en los difíciles equilibrios del que camina en las fronteras de lo liminar.

María: ¡Joder, qué bien te ha quedado! Pero concreta, ¿qué me dices de la figura del antropólogo en el film? ¿Debe salir como un actor más en su propia película?

Antropólogo: Claro. Primero por razones de sinceridad. Segundo por mostrar tu ecuación personal; no es lo mismo hacer antropología en la piel de un hombre de veintiséis años que de una mujer de cuarenta. Y tercero por explicitar tu relación con el grupo en el que estás inmerso. Esa relación se intuye cuando estás detrás de la cámara pero se hace mucho más explícita cuando te pones delante.

María: Sí, la lección de la empatía parece que la has aprendido perfectamente.

Antropólogo: Claro. Es que para grabar sin problemas hay que estar muy metido, y más cuando el grupo en el que te hallas tiene tendencia a rechazar todo lo que venga del sistema.

Por aquél entonces, yo no era nuevo en esta vida. ¡Ves! Ese es mi tipi, era el más grande del encuentro y siempre estaba recibiendo visitas. Con todo, yo tuve bastantes problemas para filmar. ¡Mira!...

Actor a (21): ¡A mí no me grabes, tío! (...)

Actor b: ... no has pedido permiso, eh! (*Antropólogo:* ¿Tengo que pedirlo? Pero yo... con una vez me vale, no?) (...)

Actor c: ... Could you play in another direction, possibly, brother? (...)

Actor d: ... Oye, a mí no me grabes, eh! (...)

Antropólogo: ... Pero otros que vinieron —como siempre— de prisa y corriendo lo tuvieron más difícil.

Antropólogo: La cámara de la televisión portuguesa era la del establishment; la mía era vista en esos momentos como propia del grupo.

María: ¿Y qué es lo que dijeron luego en la tele?

Reportaje de la cadena RTP radiotelevisión portuguesa

Antropólogo: Bueno, ya has visto, se quedaron un poco en la epidermis, en el discurso instituido. La televisión es el ojo mediático, buscador de lo exótico a toda costa; yo también tuve ese tipo de problemas, mis cintas están llenas de exotismo, y hasta hice algunas tomas encubiertas como esta del “círculo”, buscando su belleza y espectacularidad.

Cuando tenemos una cámara en la mano se nos va hacia lo que, de una forma u otra, vemos como espectacular. Es muy difícil centrarnos en lo cotidiano. Aunque a veces, lo cotidiano es exótico, y lo exótico es cotidiano.

María: Entonces ¿cuál debe ser el ojo del antropólogo visual?

Antropólogo: Yo creo que cuando se graba en el campo hay que tener en el izquierdo, el ojo del antropólogo: el que recoge pensando en luego analizar lo recogido; y en el derecho, el ojo del director de cine, el que recoge pensando en mostrar. Yo tardé en darme cuenta de lo segundo. Por eso, mis primeras tomas van tan rápidas; pensaba “Ya está dentro de la cámara, luego lo puedo parar y analizar”. También son circulares y con gran abuso del zoom, como si quisiera que no se me escapara nada; no pensaba en que luego, a la hora de montar, quedaba una labor importantísima, que es construir una continuidad a base de fragmentos. Carecía del todo de una visión cinematográfica.

María: Claro, por eso hay tantos documentales pestiño en el cine etnográfico.

Antropólogo: Sí, y la mejor forma de evitarlo es que haya un buen equilibrio entre el antropólogo, el montador y el realizador.

María: Fíjate, ya hemos visto un montón de personajes y de situaciones. De todas formas, a mi me parece que su forma de estar o de ser, puede trastocarse un poco con una cámara en frente.

Antropólogo: Sí, sí, eso se llama profilmia, pero ese peligro aparece con cualquier herramienta que utilices para recoger información, hasta con tu sola presencia como observador. Mira, otra cosa que se ve clara es que ellos, como hombres occidentales contemporáneos que son, conocen perfectamente los medios audiovisuales y los procesos de comunicación. Fíjate en Balta de la Hiniesta como se dirige a una futura audiencia:

Balta: Bueno... si me estáis escuchando alguien, que si me queréis visitar en El Caño, en Zamora en la Hiniesta, pues que podéis ir cuando queráis. Que allí tenéis las puertas abiertas y lo que tenga pa mí, pues vuestro es...

Antropólogo: La única forma que se me ocurre de minimizar la profilmia, es convertir a la cámara —como hacemos con nosotros mismos— en un elemento más del cotidiano quehacer del grupo...

María: Oye, y ¿no me habías dicho que habías tenido también algunos problemillas técnicos?

Antropólogo: ¡Bueno, para dar y regalar!... Yo empecé con la idea de hacer un diario visual de campo, quería sustituir la pluma por una cámara. Me di cuenta de que aquello no era posible... no al menos, en el campo en el que yo me encontraba; no contaba con más autonomía que cuatro horas de batería, y en un tipi no hay enchufes para recargarla... Y el pueblo estaba lejos ¡Muy lejos! Las condiciones climáticas tampoco eran demasiado buenas, la humedad hacía que las fechas se volvieran locas, y me hizo prescindir de la cámara durante varios días. Por la noche, sin antorcha, —que hubiera sido demasiado agresiva para ellos—, no se podía hacer gran cosa... Las entrevistas al aire libre, pueden proporcionar un encuadre paisajístico estupendo, pero causan un montón de problemas con el audio. Lo que ha significado grandes dolores de cabeza a la hora de transcribir. ¿Pero te los imaginas con un micrófono en la solapa? Además de los técnicos tuve otro tipo de problemas: problemas de comprensión lingüística y de comunicación.

Problemas de interferencia; a veces era el ambiente grupal lo que me interesaba captar (...) Pero, otras veces, era una historia individual lo que quería grabar y necesitaba un aislamiento no siempre fácil de conseguir.

María: ¿Y no te cansabas de ir a todas partes con la cámara?

Antropólogo: ¡Uff, eso era lo peor! A veces me entraban ganas de tirarla al fuego.

María: Claro, es que, por lo que yo veo, la cámara es como las orejas de un burro. Muy peligrosa en cuanto a que es tremendamente selectiva en el tiempo y en el espacio. Es como si se perdiera la visión ocular (más amplia) por una visión parcial, que cuando mira lo general pierde lo particular y vice-versa.

Antropólogo: Ahí esta! Por eso nada de sustituciones de plumas por cámaras. Son medios complementarios y, a mi parecer, sucesivos.

María: Pues me he dado cuenta de que tienes un material estupendo. ¿Por qué no haces un film etnográfico?

Antropólogo: Bueno, si he aprendido algo, después de todo esto, es que eso debe ser lo último. Primero hay que hacer antropología, saber lo que se quiere buscar y lo que se quiere decir; luego elaborar un guión y volver al campo a construir las secuencias; por último, montar la película con las imágenes de antes y las nuevas.

María: Pero eso de construir, me suena más a ficción que ha realidad.

Antropólogo: ¡Ya empezamos! Has puesto el dedo en la llaga. Lo de realidad y ficción es una distinción propia del racionalismo occidental, que equipara “realidad” a “veracidad”. Para mí, vale más una buena ficción que rezume realidad que todas las presunciones de objetividad juntas.

María: Bueno, parece que nos llaman a comer.

Antropólogo: ¿Vamos?

María: Venga

Antropólogo: Pues hasta dentro de un rato.

Fin