



UNIVERSIDAD
TECNOLÓGICA
DEL PERÚ

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Carrera Profesional de Ciencias de la Comunicación

PROGRAMA ESPECIAL DE TITULACIÓN

DOCUMENTAL

“TRASTORNO OBSESIVO COMPULSIVO-TOC”

Bachilleres

MIÑANO CANALES, HÉCTOR DANIEL
MEDINA CARBAJAL MARILYN

para optar el Título Profesional de
Licenciado en Ciencias de la comunicación

LIMA – PERÚ

2011

Dedicamos este documental,
a todos aquellos niños, adolescentes y jóvenes
que sufren del Trastorno Obsesivo Compulsivo;
a aquellos que no son entendidos y son marginados
muchas veces por sus seres más queridos... A
ellos, nuestra infinita gratitud,
deseamos que Dios ponga en ustedes la fuerza necesaria
para enfrentar estos largos años de sufrimiento interno....
A Marvin y Eduardo nuestro más especial afecto.

ÍNDICE

	Páginas
Presentación	
CAPÍTULO I: DE LA INVESTIGACIÓN	
1.1 Tipo de trabajo	1
1.2 Objetivos	2
1.3 Justificación del proyecto	3
1.4 Justificación del tema elegido	4
1.5 Limitaciones	5
CAPÍTULO II: BASES TEÓRICAS	
2.1 Los trastornos de salud mental	6
2.2 El Trastorno Obsesivo Compulsivo	9
2.2 Antecedentes del documental	13
CAPÍTULO III. DOCUMENTAL	
3.1 Estructura del reportaje	16
3.2 Guion	18
3.3 Propuesta del medio de difusión	26
3.4 Grupo objetivo	26
3.5 Producción	26

CAPÍTULO IV: RECURSOS Y CRONOGRAMA	
4.1 Recursos humanos	28
4.2 Recursos económicos	29
4.3 Recursos físicos	29
4.4 Cronograma	30
CONCLUSIONES	31
FUENTES DE INFORMACIÓN	33
ANEXOS	35

PRESENTACIÓN

En el contexto de la presentación de trabajos finales del segundo programa especial de titulación de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Tecnológica del Perú, el grupo conformado por los alumnos Daniel Miñano Canales y Marilyn Medina Carbajal, presentamos como tema de sustentación un documental reflexivo sobre el Trastorno Obsesivo Compulsivo una enfermedad psiquiátrica que aqueja al tres por ciento de la población a nivel mundial.

Nuestra finalidad como comunicadores es plasmar de manera didáctica un tema recurrente y poco identificado en nuestra sociedad, e informar a nuestros futuros telespectadores, a través de recursos testimoniales las características del mismo.

El documental consiste en que sean los mismos pacientes sufrientes de esta enfermedad psiquiátrica quienes relaten su historia, cómo conviven día a día con este trastorno, y cómo luchan por combatir una enfermedad que no tiene cura pero con la que tienen que vivir a pesar de sus sufrimientos.

En este caso, los periodistas no hemos querido ser los protagonistas del documental, sino dejar que el mismo paciente cuente su historia sirviendo solo de medio para que ellos puedan expresarse.

Ellos han considerado importante compartir sus experiencias con el público debido a que a ellos mismos les hubiese gustado tener la oportunidad, en su debido momento, de tener a la mano una información como la que brindamos, por considerar que esta les hubiese sido de gran utilidad para reconocer su enfermedad, la misma que lleva años antes de poderse detectar.

Asimismo hemos contado con la gran ayuda del Dr. Horacio Vargas, médico psiquiatra y director de la Unidad de Niños y Adolescentes del Instituto Nacional de Salud Mental Honorio Delgado – Hideyo Noguchi, quien ha querido compartir toda la información necesaria sobre el Trastorno Obsesivo Compulsivo.

El documental está dividido de la siguiente manera: relato del caso 1 – intervenciones del psiquiatra entre cada uno de los cortes –; relato del caso 2 – intervención de psiquiatra –, relatos alternados de ambos casos.

Todas las imágenes y testimonios presentados en el documental son reales, las cuales nos fueron permitidas de grabar con el pleno consentimiento de sus protagonistas, después de pasar de uno a dos días con los mismos, para así comprender de manera más integral, su enfermedad.

El documental se presenta también como muestra de un proyecto de videos, detallado a continuación en el informe, con el que queremos plasmar los temas de salud y salud mental más recurrentes en el mundo, los mismos que serán vendidos para ser difundidos en un programa de televisión en señal abierta o del cable, afín a nuestra temática, y en circuitos cerrados de clínicas a nivel nacional.

Creemos firmemente que los materiales audiovisuales son una fuente de información mucho más didáctica de ser asimilada por las personas que quieren conocer más sobre temas de salud, y esa es la oportunidad que tenemos como comunicadores de hacernos un espacio en el medio; creando nosotros mismos nuestros recursos económicos es decir crear, proponer y vender nuestros productos por iniciativa propia.

Es importante también recalcar que en realización de nuestro trabajo la mayor dificultad fue encontrar los testimonios, debido a que muchos pacientes tenían temor de que, al ser grabados e identificados por personas que no conocen de su trastorno (nuestro segundo caso pidió dar su testimonio con el rostro cubierto), pudieran ser catalogados como enfermos mentales; es por ello que agradecemos de manera infinita el gran valor de nuestros dos casos, por compartir con nosotros sus experiencias a pesar que ellas representan un factor sensible en sus vidas.

CAPÍTULO I

TIPO DE TRABAJO

1.1. Tipo de trabajo.

Formato: Documental reflexivo para televisión.

Tema: Trastorno Obsesivo Compulsivo (T.O.C)

Tiempo de duración: 12 minutos.

Contexto: Perú.

Este documental toma como referencia al cine etnográfico reflexivo y a los antropólogos Elisenda Ardévol y Jay Ruby, quienes dan importancia a la subjetividad de los materiales audiovisuales, por ser este un recurso que llega directamente al espectador. En el anexo N° 1 se puede apreciar un trabajo escrito por los referidos autores, donde se fundamenta el tema.

Aquí se valora la autobiografía, la experiencia personal y la auto reflexividad es decir pensar sobre el pensamiento que muestran los protagonistas de la historia: “mirar como ellos miran, sentir como ellos sienten”.

Aquí se trata de rescatar la autobiografía y se da importancia a la expresión del sujeto frente a la cámara. Aquí no se trata de lucirse como periodistas

sino hacer que el papel del protagonista sea el que haga sobresalir nuestro trabajo.

Lo que interesa es la experiencia de los casos que se presentan y cómo esta es narrada por el propio testimonio.

Por estas razones que compartimos plenamente con los dos antropólogos hemos creído conveniente que en este caso el documental no tenga intervenciones nuestras; es decir, ninguna locución en off, stand up ni narración.

Hemos dejado que ambos protagonistas sean los que cuenten enteramente su historia.

1.2. OBJETIVOS

Objetivo general:

Realizar un proyecto de documentales con los principales temas de salud y salud mental a difundir en un programa de televisión creado por nosotros mismos.

Nuestro objetivo es crearnos una fuente de ingresos poniendo en práctica todo lo aprendido en estos cinco años de formación académica, tomando como recursos temas de interés social que, en este caso, hemos creído conveniente empezar por temas de salud mental, por ser poco difundidos en el formato que presentamos, el cuál consideramos novedoso en nuestro medio, y del cual tenemos grandes expectativas de demanda.

En los canales de televisión nacional no se presentan documentales reflexivos, más bien tenemos tendencias a ponernos los periodistas en el papel protagónico de la historia.

Objetivos específicos:

- Producir un primer documental de muestra: TOC.
- Buscar un programa donde transmitir el documental.
- Proponer nuestro trabajo a empresas de salud; hospitales, clínicas y consultorios.

1.3. JUSTIFICACIÓN DE PROYECTO

Nuestro proyecto es importante por varios criterios:

Importancia: de trata de un problema de salud vigente, que afecta a nuestra población, sin considerar diferencias económicas, sociales, de raza o sexo.

Novedad: No existen documentales sobre el tema. El escaso material científico circula en ámbitos de especialistas, y es menester ofrecer al público masivo informaciones de esta y otras temáticas similares.

Factibilidad: A nivel nacional contamos con 7 canales de señal abierta y 5 canales de cable, donde es posible proyectar nuestro trabajo audiovisual. Además en Lima funcionan 105 clínicas y hospitales y 110 en los demás departamentos del Perú, según datos del Ministerio de Salud (1), así como del portal web especializado en medicina DoctorPerú.com.(2) En estos centros de salud también es posible proyectar material audiovisual dirigido a los pacientes y familiares que acuden a estos nosocomios.

Por todo ello, creemos que sí es factible la rentabilidad de nuestro proyecto.

(1) Ministerio de Salud. http://www.minsa.gob.pe/portada/inst_hospitales.asp
(Consulta: 5 enero de 2011)

(2) DoctorSalud.com <http://www.doctorperu.com/directorio-clinicas-hospitales-doctor-peru.php> (Consulta: 7 enero de 2011)

1.4 JUSTIFICACIÓN DEL TEMA ELEGIDO

¿Por qué un documental sobre el T.O.C?

- Porque es una enfermedad psiquiátrica que afecta al 3% de la población mundial según la OMS, es decir, más de 200 millones de personas la padecen en el mundo.
- Porque es una de las 10 enfermedades psiquiátricas más incapacitantes en el mundo junto a la depresión grave, ansiedad generalizada, trastorno bipolar, trastorno de pánico y dependencia al alcohol.
- Porque muchas personas no saben que padecen de TOC ya que estudios demuestran que transcurren en promedio 17 años entre el inicio de los síntomas y la obtención de un diagnóstico apropiado. (3)

Por todos estos puntos antes descritos creemos que el Trastorno Obsesivo Compulsivo es un tema interesante y un buen punto de partida para nuestro proyecto.

(3) Organización Mundial de la Salud: <http://www.who.int/es/> (Consulta 10 de marzo de 10 de marzo de 2011)

1.4 LIMITACIONES

La realización del proyecto audiovisual, no obstante su gran potencialidad, sin embargo presentaba dificultades para su concreción, ajenas a la buena voluntad o profesionalismo de sus autores. Entre las más significativas teníamos dos:

- **Económicas:** inicialmente tendríamos que contar con un presupuesto mínimo de 3300 nuevos soles por cada documental de muestra si calculamos tres días de grabación y si partimos desde el punto que el trabajo principal lo realizaremos nosotros mismo con la ayuda de buenos practicantes.

Los gastos representarían:

- Alquiler de equipos audiovisuales: cámara de video, luces, equipos de audio= S/.1500,00
 - Gastos de producción: pasajes, comidas, gastos por investigación, cintas de video, etc. = S/.900,00
 - Gastos post producción: editor = S/.900,00
- **Poca experiencia en el medio:** esta sería una limitación mayor, ya que normalmente este tipo de trabajos audiovisuales suelen encargárselos a empresas productoras con más tiempo en el mercado, y prestigio en el medio.

Por ello era importante invertir en las muestras iniciales, para que nuestros futuros clientes evalúen la valía de nuestro trabajo.

CAPÍTULO II

BASES TEÓRICAS

2.1 Los trastornos de salud mental

Los trastornos mentales, cuya prevalencia es muy alta, son una causa destacada de sufrimiento y morbilidad. Este problema de salud pública se ve agravado por el hecho de que muchos individuos aquejados de trastornos psiquiátricos no reciben tratamiento alguno pese a que existen intervenciones eficaces.

La Organización Mundial de la Salud ha analizado la magnitud de esa brecha terapéutica, para lo cual ha examinado estudios de epidemiología psiquiátrica que habían usado instrumentos diagnósticos normalizados e incluían datos sobre el porcentaje de individuos que recibían atención por padecer esquizofrenia y otros trastornos psicóticos no afectivos, depresión grave, distimia, trastorno bipolar, trastorno de ansiedad generalizado, trastorno de pánico, trastorno obsesivo compulsivo (TOC) y abuso o dependencia del alcohol. (4)

(4) Organización Mundial de Salud. La brecha terapéutica en la atención de salud mental. (Consulta: 12 de marzo de 2011)

<http://www.who.int/bulletin/volumes/82/11/khon1104abstract/es/>

Según el informe de la OMS, en 37 estudios donde se facilitaba información sobre la utilización de los servicios, la brecha terapéutica mediana para la esquizofrenia, incluidas otras psicosis no afectivas, fue del 32,2%. Las brechas medidas para los otros trastornos fueron las siguientes: depresión, 56,3%; distimia, 56,0%; trastorno bipolar, 50,2%; trastorno de pánico, 55,9%; ansiedad generalizada, 57,5%. Las cifras del Trastorno Obsesivo Compulsivo (TOC), se estimaban en 57,3%. (5)

Es decir, según la OMS, unas 450 millones de personas padecen algún tipo de trastorno mental a nivel mundial. Los problemas de ansiedad incluyen los desórdenes obsesivo-compulsivos, la fobia social y el trastorno producido por estrés post-traumático.

Los trastornos mentales se caracterizan por patrones de percepción, reacción y relación que son relativamente fijos, inflexibles y socialmente desadaptados, incluyendo una variedad de situaciones.

Cada uno tiene patrones característicos de percepción y de relación con otras personas y situaciones (rasgos personales). Dicho de otro modo, toda la gente tiende a enfrentarse a las situaciones estresantes con un estilo individual pero repetitivo. Por ejemplo, algunas personas tienden a responder siempre a una situación problemática buscando la ayuda de otros.

Otras siempre asumen que pueden manejar los problemas por sí mismas. Algunas personas minimizan los problemas, otras los exageran. Aunque la gente tiende a responder siempre del mismo modo a una situación difícil, la mayoría es propensa a intentar otro camino si la primera respuesta es ineficaz.

(5) OMS. *Ibíd*em

En contraste, las personas con trastornos mentales son tan rígidas que no pueden adaptarse a la realidad, lo cual debilita su capacidad operacional. Sus patrones desadaptados de pensamiento y comportamiento se hacen evidentes al principio de la edad adulta, frecuentemente antes, y tienden a durar toda la vida. Son personas propensas a tener problemas en sus relaciones sociales e interpersonales.

Las personas con trastornos mentales generalmente no son conscientes de que su comportamiento o sus patrones de pensamiento son inapropiados; por el contrario, a menudo creen que sus patrones son normales y correctos. Con frecuencia, los familiares o los asistentes sociales los envían a recibir ayuda psiquiátrica porque su comportamiento inadecuado causa dificultades a los demás.

En cambio, la gente con trastornos por ansiedad se causa problemas a sí misma pero no a otros. Cuando las personas con trastornos de la personalidad buscan ayuda por sí mismas (frecuentemente, a causa de frustraciones), tienden a creer que sus problemas están causados por otras personas.

En el caso particular del trastorno obsesivo compulsivo, está recogido dentro del Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales, (en inglés Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, DSM) de la Asociación Estadounidense de Psiquiatría (en inglés American Psychiatric Association, o APA) que contiene una clasificación de los trastornos mentales y proporciona descripciones claras de las categorías diagnósticas, con el fin de que los clínicos y los investigadores de las ciencias de la salud puedan diagnosticar, estudiar e intercambiar información y tratar los distintos trastornos mentales.

La OMS incluye al TOC entre las 10 primeras enfermedades incapacitantes con una prevalencia del 0,8% en los adultos y del 0,25% en niños y adolescentes, y entre las 5 enfermedades psiquiátricas más comunes. (6)

(6) OMS, *Ibidem*

2.2 El Trastorno Obsesivo Compulsivo

El Trastorno obsesivo-compulsivo (TOC) es un trastorno mental psiquiátrico caracterizado por pensamientos obsesivos y / o comportamientos compulsivos que interfieren significativamente con su vida normal. (7)

Este trastorno se caracteriza por presentar pensamientos (obsesiones) o rituales (compulsiones) indeseables y la necesidad urgente de realizarlos. Pueden aparecer ideas absurdas o pensamientos de violencia y temor a hacer daño a las personas de nuestro entorno. Estos pensamientos se dan con frecuencia y se adueñan de la mente durante horas o días.

Las obsesiones son pensamientos no deseados, recurrentes y perturbadores que invaden repentinamente la mente de las personas, que no las puede suprimir y que pueden causar ansiedad abrumadora. Se caracterizan por carecer de sentido, son desagradables, de mal gusto o incluso repugnantes y, en los casos típicos, se refieren a temas dañinos.

Las compulsiones son conductas repetitivas, imperiosas de hacer algo para reducir la ansiedad, Por lo general estas conductas son denominadas rituales que se repiten en respuesta a una obsesión.

Los rituales alivian el malestar o la ansiedad por lo que suelen repetirse una y otra vez y pronto se convierten en un problema por si mismos; lavarse las manos contantemente por miedo a ser atacados por microbios, cerciorarse una y otra vez que la puerta está bien cerrada, tocar objetos una y otra vez, hacer ciertos rituales por miedo a que algo desastroso le ocurra a sus seres queridos.

(7) Jenike, Michael A. Trastornos obsesivos compulsivos. Pág. 28

El individuo que sufre esta enfermedad, a veces no se da cuenta de que está haciendo o pensando algo ilógico, sobre todo cuando el paciente es un niño. Sin embargo, muchos reconocen que lo que hacen no tiene sentido pero no pueden evitar dejar de hacerlo.

Como ejemplos habituales del TOC cabe citar:

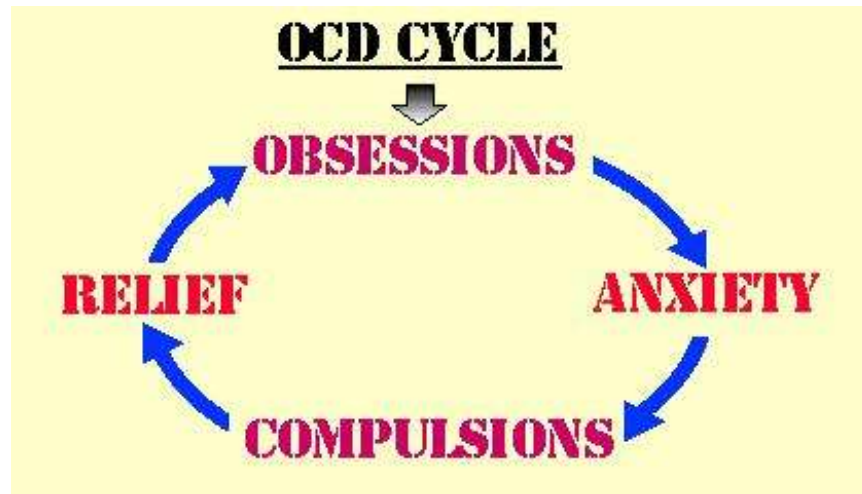
- a. impulsos repetidos de matar a las persona amadas,
- b. preocupación incesante por la suciedad, los gérmenes, la contaminación, la infección o el contagio,
- c. pensamientos recurrentes de algo que no se ha hecho bien aunque el individuo sepa que no es cierto,
- d. pensamientos blasfemos en una persona religiosa,
- e. miedo a perder alguna cosa aunque no sea de importancia,
- f. sentimientos de que algunas cosas deben estar siempre en un lugar, en una posición u orden determinado,
- g. preocupación por las formas o funcionamiento de algunas partes del organismo,
- h. sonidos, imágenes, palabras o números disparatados.

En ocasiones las obsesiones causan gran angustias, mientras que en otras están permanentes como un ruido de fondo, apenas molesto. (8)

Estos pensamientos obsesivos y los rituales compulsivos pueden tomar muchas horas al día para su realización, impidiendo que las personas desarrollen una vida normal.

(8) *Ibíd*em

El ciclo del trastorno obsesivo compulsivo que va de las obsesiones, a la ansiedad, de allí a las compulsiones y al alivio, para repetirse intermitentemente durante el día puede graficarse de la siguiente manera: (9)



Normalmente este trastorno empieza en la adolescencia y puede ser causado por algún hecho traumático: una película de terror, un olvido seguido de alguna consecuencia chocante, una imagen, etc.

El gran problema es que muchas veces este trauma se confunde con manías o malacrianzas por parte de los niños o de las personas que empiezan a padecerlas y solo se detectan de 6 a 15 años después, cuando el trastorno ya ocupa gran parte de la vida de los que lo padecen. (10)

(9) Williams, M. Ph.D. Facts About OCD, en BrainPhysics.com. (Consulta: 12 de febrero de 2011) <http://www.brainphysics.com/ocd.php>

(10) Jenike Michael A. Ob. Cit.

Según el doctor Williams, existen muchos trastornos que han sido erróneamente etiquetados como obsesivos-compulsivos. Algunos de ellos son los trastornos de la alimentación, las compras compulsivas, cleptomanía, el alcoholismo, la tricotilomanía, la personalidad obsesivo-compulsivo y el trastorno dismórfico corporal. (11)

Para este especialista, si bien existen similitudes entre el TOC y estos otros trastornos, también hay diferencias significativas. Trastornos similares que no son TOC a menudo son llamados Trastornos del Espectro OC. Algunos de ellos requieren un tratamiento similar, pero para otros el tratamiento es diferente.

No existe cura para para el trastorno obsesivo compulsivo pero sí tratamientos a base de antidepresivos y ansiolíticos que ayudan a controlar los pensamientos obsesivos y la virtualización logrando que los pacientes puedan lograr una vida adecuada.

Según estadísticas del organismo mundial de la salud, el 3% de la personas a nivel mundial sufren de este trastorno, considerado como una de 10 enfermedades psiquiátricas más incapacitantes. Es decir más de 200 millones de personas en el mundo la padecen, sin contar a aquellas a quienes aún no se les diagnostica la enfermedad, según nos refiere el psiquiatra Horacio Vargas, jefe departamento de Niños y Adolescentes del Instituto de Salud Mental Hideyo – Noguchi (12)

Considerando estos aspectos, nos ha parecido conveniente tomar como tema de nuestro primer documental el TOC, por ser una enfermedad poco conocida, pero de la cual hay mucho que informar.

(11) Williams, Ibídem.

(12) Miñano Daniel y Marilyn Medina. Entrevista al Dr. Horacio Vargas

2.3 Antecedentes del trabajo:

Según nuestras búsquedas el tema del documental que hemos realizado no tiene antecedentes de difusión en la televisión nacional pero sí en televisión española y norteamericana donde el material visual y la información es constante y de donde hemos tomado gran parte de nuestras referencias para la realización de nuestro video.

Así, en Internet es posible apreciar la campaña: "Conoce el TOC", una serie de tres videos, de aproximadamente 3 minutos de duración, realizados por la Asociación TOC, de España; campaña que fue difundida en el 2009 en la televisión española e Internet. Se estima que en España más de un millón de personas sufren de TOC. (13)

Igualmente, en YouTube es posible ver el documental "El trastorno obsesivo-compulsivo (T.O.C.)" realizado por Luis Vallester y subido el 28/05/2010 en cinco partes, en los que se explica lo que es el trastorno obsesivo-compulsivo (T.O.C.) y cómo el descubrimiento de que algunos fármacos son eficaces en el tratamiento del T.O.C., ha cambiado el punto de vista que se tenía de esta enfermedad. (14)

Asimismo, encontramos en el mismo portal una importante entrevista sobre el "TOC" realizada por la televisión española al Dr. Eparquio Delgado, Psicólogo y Director del Centro Psicológico Rayuela, de España; el material fue subido el 28/08/2009. (15)

(13) Asociación TOC: Conoce el TOC. (Consulta 15 de marzo de 2011)

<http://www.youtube.com/watch?v=zvgC2fvaRec>

(14) Vallester, Luis. El TOC. (Consulta) 15 de marzo de 2011)

<http://www.youtube.com/watch?v=4GE2129ustw&feature=related>

(15) Televisión española. Entrevista al Dr. Eparquio Delgado. (Consulta 15 de marzo de 2011)

<http://www.youtube.com/watch?v=JcgTIKiJrsQ&feature=related>

En la producción del cine comercial norteamericano de 1997, apreciamos la película "As Good as It Gets" (Mejor... imposible) dirigida por James L. Brooks y protagonizada por Jack Nicholson, Helen Hunt y Greg Kinnear, que trata sobre el trastorno obsesivo compulsivo. (Ver anexo N° 2)

El argumento del filme es el siguiente: Melvin Udall (Jack Nicholson) es un escritor de novelas románticas que vive en Nueva York y padece un trastorno obsesivo-compulsivo, algo que lo hace intratable para el resto de la sociedad y de lo que, además, él se enorgullece.

Hay una persona que sí convive con él en su día a día: la camarera Carol Connelly (Helen Hunt), quien lo atiende pacientemente en el restaurante donde suele almorzar, al que él lleva siempre un juego de cubiertos desechables para no usar los mismos que han usado otras personas.

El hijo de Carol padece asma crónica, y los cuidados continuos que ella debe dedicarle son un obstáculo para que ella tenga ninguna relación sentimental.

Por otro lado, el vecino homosexual de Melvin, Simon Bishop (Greg Kinnear) es un prometedor artista plástico que es atacado en su propia casa, recibiendo heridas en el rostro y en una pierna. Mientras que está hospitalizado, el agente de Simon (Cuba Gooding, Jr.) obliga a Melvin a cuidarle al perrito de su vecino, que inmediatamente se gana el afecto del obsesivo escritor.

El filme llega a su clímax cuando Melvin, Carol y Simon viajan a Baltimore, a casa de los padres de este último para pedirles dinero para pagar los gastos generados por la hospitalización. Simon, además de haberse quedado sin dinero, ha perdido la inspiración y su trabajo creativo se resiente. Durante el viaje, Melvin comienza a mostrar su ácido encanto romántico con Carol, mientras que Simon descubre en ella su musa y el regreso de la inspiración artística perdida.

En la película apreciamos cómo Jack Nicholson se lavaba repetidamente las manos y no podía comer con otros cubiertos que no fueran los suyos pues pensaba que si lo hacía cualquier tipo de germen lo iba a matar.

Además, no permitía el contacto con los demás, un simple abrazo o estrechar su mano con la de otra persona, le daba pánico. Tampoco podía pisar las líneas de los baldosines de la acera y cualquier elemento que saliera de su rutina diaria le acarrearía una gran angustia.

En este filme Jack Nicholson no sólo era una persona curiosa, sino que era un enfermo, sufría un trastorno obsesivo compulsivo y aunque él se 'curase' con la aparición de una mujer en su vida (Helen Hunt, la protagonista), en la vida real probablemente se necesite de ayuda para curar esta patología.

Es digno de mención este trabajo cinematográfico porque destacan las nominaciones a 7 Premios Óscar en los cuales si también hubiera sido nominada a mejor director hubiera estado nominada a las 5 categorías principales (mejor actor, mejor actriz, mejor director, mejor guion y mejor película).

El guion de la película fue escrito por Mark Andrus & James L. Brooks (Historia: Mark Andrus), la música es de Hans Zimmer y la fotografía de John Bailey.

Finalmente, esta película se llevó el Oscar a la mejor actriz (Helen Hunt), y al Mejor actor (Jack Nicholson). Además, obtuvo una nominación para Greg Kinnear, a Mejor actor de reparto. Esta película, con estas tres nominaciones, se convirtió en una de las pocas películas que han estado nominadas en la mayoría de las categorías de actuación, en los Premios Óscar, que son Oscar al mejor actor, Oscar a la mejor actriz, al Mejor actor de reparto y a la Mejor actriz de reparto.

Todo ello para un filme que trata básicamente de una enfermedad mental, como es el trastorno obsesivo compulsivo.

CAPÍTULO III
DOCUMENTAL “TRASTORNO OBSESIVO COMPULSIVO”

3.1 Estructura del reportaje Trastorno Obsesivo Compulsivo

PARTES DEL REPORTAJE	IMÁGENES Y DECLARACIONES
1. introducción	Picado de las mejores imágenes de caso 1; se presenta y dice que padece de TOC.
2. Título del reportaje	Aparecen las letras TOC con efectos máquina de escribir sobre fondo negro con letras brillantes.
3. Declaraciones psiquiatra (Horacio Vargas)	Explica qué es el Trastorno obsesivo compulsivo.
4. Declaraciones de caso (Marvin) estudiante de literatura	Dice que su caso trata de pensamientos obsesivos religiosos. Explica pensamientos y rituales.
5. Imágenes de rituales caso 1	Aparecen los rituales en imágenes.
6. Declaraciones psiquiatra	Explica el porqué de los rituales.

7. Caso 1 explica cuando empezó su trastorno y cómo lo controla día a día. Habla sobre sus estudios.	Camina por la calle... se le ve con sus libros y en su escritorio; muestra fotos de niño.
8. Entrada Caso 2 en sombra (A.C) biólogo de profesión	Efectos para cambio de caso, aparece caso 2 y da su testimonio.
9. Rituales caso 2	Imágenes cerradas de sus rituales (no quiere que se muestre su rostro).
10. Psiquiatra habla sobre algunos de sus pacientes.	
11. Caso 2 habla de cómo es su día a día con la enfermedad y cómo la combate.	
12. Psiquiatra habla sobre los tratamientos.	
13. Declaraciones caso 1	Explica que la enfermedad no tiene cura y dice cómo combatirla.
14. Declaraciones caso 2	Dice una conclusión de su caso.
15. Cierre del reportaje	Cara de caso uno y sombra de caso 2 en la oscuridad. Imágenes se van a negro.
16. Créditos	Efectos de pantalla.

3.2 Guion

Documental “TOC”

Duración: 12 minutos

Interior/cuarto/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes)

Collage de imágenes para la presentación del documental.

Interior/cuarto/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes)

Caso 1 dice: “*mi* Guion del documental TOC

nombre es Marvin y sufro del TOC”

(Efectos de audio, efectos de letras máquina de escribir)

Título TOC aparece en la pantalla

Primera declaración psiquiatra: Horacio Vargas

Interior/consultorio/noche (Efecto de audio, efecto. en las imágenes)

Doctor: “*El trastorno obsesivo compulsivo es un trastorno de ansiedad que se caracteriza tanto por lo que son obsesiones o compulsiones, las obsesiones pueden ser ya sean pensamientos, imágenes, sentimientos que vienen a tu mente en forma intrusiva*”.

(Efectos de audio soundtrack música hindú, efecto en las imágenes)

Collage de imágenes de virgen, santos, cruz, Marvin botando la cruz.

Time: 01:21– 01:57 Interior/habitación/noche (Efecto de audio, efecto con fotos de santos mientras caso 1 cuenta su historia en las imágenes)

Marvin: *“El trastorno en ese caso se compone de pensamientos, ideas y las he tenido de todo tipo, imagínense. Lo que yo les voy a decir es si es chocante para ustedes, imagínense como es chocante para mí: imagínate que tienes la imagen de la virgen una estatua, y que sientes, ves que alguien la corta, le saca la cabeza con un cuchillo, ves que Jesús le hace sexo oral a un demonio y que el falo también es de excremento”.*

Interior/consultorio/noche (Efecto de audio, efecto de más imágenes religiosas)

Doctor: *“Lo curioso es que a veces el contenido está en relación con algo que más bien ellos rechazan. En personas que son muy religiosas a veces se inserta justamente con este contenido de blasfemia a los santos”.*

Interior/habitación/noche (Efectos de audio disco rayado, efectos. en las imágenes)

Marvin: *“El TOC es eso, ansiedad ante un hecho repetición de actos supuestos arrepentimientos, y como ves es una tortura”.*

Interior/habitación/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes)

Imágenes Marvin realizando sus rituales religiosos en la que realiza sus ritos

Interior/consultorio/noche (Efecto de audio, efecto. en las imágenes)

Doctor: *“Los rituales o compulsiones que realiza el paciente están dirigidas a controlar la obsesión, crean un vínculo directo y de acuerdo figamos al tipo de obsesión se establece también el tipo de compulsión”.*

Interior/habitación/noche (Efectos de audio, efectos. en las imágenes)

Marvin: *“Con respeto al tipo de pensamientos en mi caso pueden religiosos, pero también empecé con algunos rituales que también son muy comunes, como es de higiene repetición de cosas, sonidos, un caso muy común de higiene es que te lavas constantemente las manos y luego te las vuelves a lavar, lavar, por qué crees que si tocaste algo, ya tu mano está totalmente contaminada y piensas que te vas a morir de una enfermedad de alguna bacteria, de algún hongo. Por eso te lavas constantemente las manos es una tortura, tortura, tortura, entiendes es muy repetitivo por eso es obsesivo compulsivo, la mente juega un papel muy grande, por eso es que te das cuenta que tan poderosa es la influencia de la mente”.*

Interior/baño/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes)

Hace repeticiones de sus rituales de lavado de manos una y otra vez.

Marvin: *“Pero al momento de, sientes que has tocado esto, y que esto está sucio y que supuestamente en la mente hay millones de bacterias y de hecho las hay, pero la mente cree que se contamina, la abres te enjabonas, pero no estás contento con eso sientes la ansiedad, tocaste de nuevo eso. Otra vez te enjabonas. Más y más, y más, y más fuerte”.*

Interior/sala/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes en contra luz. No se le ve el rostro)

Eduardo (caso 2): Hace más de quince años cuando inicie esto, yo soy actualmente biólogo de profesión. ***Mi nombre es Eduardo, soy un paciente TOC sufro del trastorno obsesivo compulsivo, por lo menos ya no lo estoy sintiendo tanto como...***

Interior/sala/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes)

Imágenes de Eduardo arreglándose el pantalón. Muestra su ritual de la ropa

Time: 04:41– 05:11 Interior/sala/noche (Efec. de audio, efec. en las imágenes)

Insertos de Recreaciones de sus antecedentes como empezó el TOC. Habla a la vez:

Eduardo: *“Ocurrieron dos eventos, uno fue cuando tenía quince años amaneció el piso de la casa totalmente inundado, de lo que la noche anterior mi hermana o yo habríamos dejado el caño abierto, de ahí un año después cuando estaba en quinto año de secundaria, mi profesor de matemáticas nos dejó una vez una pregunta un cálculo a resolver, yo lo resolví bien pero los números no los había copiado, dije ahí si comenzó el desencadenante”*

Time: 05:11– 05:25 Interior/consultorio/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes)

Doctor: *“La aparición del trastorno obsesivo compulsivo, es variable lo usual es que se presente más en la adolescencia o en la etapa adulta sin embargo cada vez estamos viendo, que la aparición se está haciendo más temprana”.*

Time: 05:25– 06:15 Interior/sala/noche (Efec. de audio, efec. en las imágenes)

Insertos de imágenes donde se aprecian sus rituales.

Eduardo: *“Mi TOC consistía que no mas cuando yo me levantaba, me lavaba las manos cerraba el caño, apaga la luz del baño, me retiraba e inmediatamente volvía a pensar es que, la llave del caño la he dejado abierta, regresaba al baño, o sino una vez de que cerraba la manija y miraba yo el cañito si es que no estaba cayendo agua, o gotitas nada, me retiraba de ahí apaga la luz , y todavía me quedaba lo de la luz, me asaltaba la idea de la luz, eso lo repetía de hasta como cinco o seis veces y bueno después de eso ya a la hora de cambiarme como te decía miraba cinco veces frente al espejo a ver sino había alguna imperfección en mi manera de vestir”.*

Interior/sala/espejo/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes)

Insertos de imágenes de rituales.

Eduardo: *Me bastaba con que yo sabía que me había abotonado bien la camisa, pero pasaba por mi mente la idea de que este así pues. Simplemente tenía que verme en el espejo y decir ya bacán, uno , dos, tres, cuatro, cinco, todo bien hasta arriba todo la parte esta de acá, mi este mi correa, la bragueta obviamente que no esté abierta, tenía ideas que me asaltaban y tenía la idea de que esto esté así, mi pantalón no que vergüenza caminaba en la calle, con un pantalón remangado, entonces me aseguraba, incluso me agarraba la parte de la basta y decía ya, sí normal entonces todo está bien.*

Interior/sala/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes)

Eduardo: *Si el día tenía dieciséis horas útiles, yo creo que, por lo menos nueve horas rellenaba yo, yo creo que mi calidad de vida estaba desperdiciada*

Time: 07:03– 08:20 Interior/baño (casa Marvin)-interior puerta (casa Eduardo)/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes)

(Insertos de Un paralelo en el ritual que los dos personajes realizan)

Marvin: *Se recurre como siempre a la repetición que es otras de las características principales del trastorno obsesivo compulsivo en este caso puede ser cualquier objeto como la puerta.*

Eduardo: *Me acuerdo, que bueno abría normal cerraba, uno, dos y decía muy bien ahora si me voy...*

Marvin: Pero vuelves por que no sabes si está bien tienes el miedo de que lo has hecho mal.

Eduardo: La he cerrado y tenía que observar bien por la ranura y asegurarme que estoy atravesando con esa pieza de metal que es cuando uno cierra con llave

Marvin: Y esta operación de la inseguridad que se siente, se puede repetir cuantas veces sea necesario.

Eduardo: Esto también lo hacía de cinco a seis veces.

Interior/sala/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes)

Declaración en contraluz

Eduardo *Yo pensaba que mis padres, mi familia deseaban que yo me muriera porque ya mi vida era simplemente como el de un muñequito que le das cuerda y camina de un lado a otro y no hace nada productivo.*

Interior/sala/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes).

Eduardo: *Yo creo de que asociaba la idea, de cubrir espacios con rellenar ya dudas, si por ejemplo me hacia acá lo que es la entrada de mi casa, la recepción el recibidor de mi casa, yo sabía de que acá yo ya había pensado en el tormento uno, después en esta sala en la que estoy acá, había pensado en el tormento dos, cuando me iba hacia la sala principal pensaba en el tormento tres, obviamente yo cuando volvía otra vez, ah como es de que yo me convencía y me ayudaba esto de caminar, cuando yo aparecía otra vez en el lugar de la entrada, yo decía ah no acá ya pensé en el tormento uno, yo decía el tormento uno es la entrada de mi casa, el tormento dos es acá, y el tormento tres es donde acabamos de estar, entonces el solo de hecho de pisar acá, y decir a no ya yo ya pise hace unos momentos acá y por lo tanto ya resolví este problema.*

Interior/consultorio/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes)

Doctor: *Frente a estas conductas que los padres observan en sus hijos es importante que busquen ayuda profesional, que lleven a un especialista para que realicen una evaluación y si se determina que es un paciente obsesivo compulsivo, es necesario iniciar un tratamiento.*

Interior/sala/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes)

Eduardo: *Yo me pongo a pensar en todo el tiempo que he perdido, esto de pronto pude haberlo solucionado, si yo tan solo con mayor sinceridad del mundo hubiera dicho sabes que estoy mal quiero que me vea un sicólogo.*

Interior/consultorio/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes)

Doctor: *Un punto importante es que, se tiene la esperanza de que con un tratamiento adecuado van a salir de esto, a veces se desesperan por que inician un tratamiento y al principio no hay una respuesta es un cuadro clínico que demora en controlarse, a veces requiere varios meses para que recién puedan verse resultados, a veces el paciente se desespera porque no hay resultados rápidos.*

Interior/habitación/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes).

Marvin: *El TOC se pueda comparar como si fuera un disco rayado, y en este disco no hay técnico, ni nada que pueda repararlo, el daño es permanente.*

Interior/sala/noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes)

Eduardo: *Confío con lo que me ha dicho mi doctor, que ya vamos a cortar el tratamiento, y bueno pues de repente, el cree conveniente que toda mi vida yo, voy a convivir con esto, bueno pues tomar mis pastillas todas las mañanas de todos los días de mi vida pero sabiendo que a cambio de eso tengo una vida equilibrada, bien aprovechada y una calidad de vida como hubiera querido tenerle desde hace tantos años.*

Interior/habitación /noche (Efectos de audio, efectos en las imágenes)

Cierra sus cortinas como despidiéndose

Marvin: Quizás así este mejor no.

(Efectos de audio, efectos en las imágenes).

Collage de imágenes y aparece un poema escrito por Marvin con música RAP

Eres como un vacío un vacío oscuro, un vacío tenebroso que me llena de intriga me siento ausente ante ti, después me siento fuerte, luego caigo, vuelo a levantarme y sé que eres tú que estarás conmigo y en mi soledad al menos tú me haces compañía porque si no tienes a nadie al menos tú estarás siempre conmigo y he llegado realmente a quererte, sé que estarás conmigo y debo apreciarte ¿Por qué?, porque también eres parte de mí.

3.3 Propuesta de medio de difusión:

- 1) Canales, Frecuencia Latina, América Televisión, canal N, canal 9, canal 5
- 2) Circuitos cerrados de clínicas, hospitales o consultorios.

3.4 Grupo Objetivo:

Televidentes de 18 – 50 años

Clientes de sala de espera en clínicas

3.5. PRODUCCIÓN DEL DOCUMENTAL

3.5.1 Locación:

Casa de Marvin (caso 1): San Martín de Porres - Lima

Casa de Eduardo (caso 2): San Borja – Lima

Consultorio DR: Horacio Vargas; Surquillo – Lima Perú

3.5.2 Formato de edición:

Edición no lineal, programa Final Cut

Sonido: ambientales e insertos de pistas – edición Pro Tools

Efectos de post producción: insertos, créditos, barras de créditos,

CAPÍTULO IV

RECURSOS Y CRONOGRAMA

La realización del proyecto audiovisual comprende la cobertura administrativa del presupuesto y el cronograma de trabajo. En el presupuesto se consignan claramente la magnitud de los recursos a utilizar. Es el costo tentativo del trabajo, tanto del proceso operativo como de su realización. A su vez, el cronograma de trabajo consiste en las estimaciones del tiempo de las actividades y tareas a ejecutar por parte de los autores del documental. El empleo del cronograma permite la supervisión del avance del trabajo con un autocontrol y exigencias de su desarrollo en los plazos previstos.

4.1 Recursos Humanos:

Marilyn Medina: investigación, pre producción

Daniel Miñano: Cámara y producción

Gianfranco Cavanni: edición (ayudante externo)

4.2 Recursos económicos

PRESUPUESTO PARA 3 DÍAS DE GRABACIÓN

• Alimentación (equipo de grabación + participantes):	S/.150
• Material de producción y grabación:	100
• Movilidad del equipo y participantes:	200
• Gastos varios (colaboradores de producción y post-producción):	300
• Alquiler de equipos de grabación fuera de la universidad:	200
• Gastos varios: gastos para presentación de informe	100
TOTAL:	S/. 1050.00

4.3 Recursos físicos

Requerimiento de equipos (FACO UTP)

- 1 cámara Sony Z-7 (cables y baterías)
- 2 micros pecheros inalámbricos
- 1 micro de mano inalámbrico
- 1 boom
- 1 trípode
- Maleta de luces + filtros
- 4 cintas mini DV
- Movilidad

4.4 Cronograma de actividades

1. PRE PRODUCCIÓN:

Investigación

- Búsqueda de información en libros, revistas, páginas de Internet, visualización de videos sobre TOC.
- Búsqueda de casos: contactar casos y especialistas en el tema, contactar actores para recreaciones.
- Visitas a casos y especialistas.

Planeamiento

- Planteamiento del tema.
- Realización de la estructura del reportaje.

Requerimiento de equipos (FACO UTP)

2. PRODUCCIÓN

- Realización de entrevistas a especialistas:
Dr. Horacio B. Vargas Murga, Psiquiatra de niños, adolescentes y adultos Director de la unidad de niños y adolescentes; Hospital de Salud Mental Honorio Delgado Hideyo Noguchi.
- Dr. Walter Patricio, psiquiatra Instituto Gestalt de Lima.
- Realización de entrevistas con casos.
- Recreaciones de casos.

3. POST-PRODUCCIÓN

- Edición del reportaje.

CONCLUSIONES

1. Las personas consideramos que es normal y hasta elogiado ser ordenado y tener ciertas costumbres que nos permiten, por ejemplo, garantizar la seguridad con la que hacemos las cosas. Sin embargo, muchas veces existen hábitos o rutinas que comienzan a dominar la vida de una persona y que alcanzan límites fuera de lo normal, provocando sentimientos de angustia y descontrol. En esas condiciones se está frente a una patología llamada trastorno obsesivo compulsivo (TOC).
2. El trastorno obsesivo compulsivo (TOC), según la Organización Mundial de la Salud, afecta a más de 200 millones de personas en el mundo y está considerado como una de las 10 enfermedades psiquiátricas más incapacitantes, sin que hasta el momento exista una cura efectiva.
3. La característica principal del TOC, es que el paciente tiene imágenes o pensamientos perturbadores que se denominan obsesiones y los rituales que realiza para disiparlos se llaman compulsiones, de allí el nombre del trastorno. El individuo que sufre esta enfermedad no se da cuenta de que está haciendo o pensando algo ilógico, sin embargo, los hábitos que estas personas adquieren son tan frecuentes o intensos que interfieren con las actividades de la vida diaria y el desarrollo normal.

4. En nuestro medio no existe difusión al público sobre este tema de salud mental, principalmente entre los jóvenes, una población en riesgo frente a estas conductas, por lo que resulta importante la producción del documental como el realizado por los autores de este informe.
5. Luego de haber plasmado e investigado sobre el tema del documental, creemos que es la mejor opción, como presentación de nuestro primer trabajo audiovisual, de un ambicioso proyecto de documentales en temas de salud, especialmente en salud mental, por lo cual empezaremos a hacer el próximo documental que tendrá como tema “El Trastorno Bipolar”.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Ardévol, Elisenda: Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea. Barcelona. Editorial de la Universitat Oberta de Catalunya. 2010

Representación y Cine Etnográfico. Quaderns de l'ICA, núm. 10, 1996

Asociación TOC, en España. Campaña: "Conoce el TOC"; serie de 3 videos, difundida en el 2009 en televisión española e Internet.

<http://www.youtube.com/watch?v=zvgC2fvaRec>

DoctorSalud.com

<http://www.doctorperu.com/directorio-clinicas-hospitales-doctor-peru.php>

Jenike, Michael A. Trastornos Obsesivos Compulsivos. España. Harcourt, 3ra edición. 2001

Ministerio de Salud. http://www.minsa.gob.pe/portada/inst_hospitales.asp

Miñano, Daniel y Marilyn Medina: Entrevista al Dr.: Horacio Vargas, médico psiquiatra. Jefe del departamento de niños y adolescentes del Instituto Nacional de Salud Mental Hideyo – Noguchi (cinta 3, TC: 00:00: 38)

----- Entrevista al Dr. Walter Patricio: Médico psiquiatra, especialista en trastornos obsesivos. Instituto Gestalt de Lima (archivo iPhone).

----- Entrevista a Marvin, estudiante en literatura. Universidad Enrique Guzmán y Valle- La Cantuta. Caso 1. (Cinta 1, cinta 2)

----- Entrevista a Eduardo, biólogo. Caso 2. (Tarjeta de memoria, archivo 00-0001-05-19-071930)

Organización Mundial de la Salud:

http://www.who.int/whr/2004/annex/topic/en/annex_3_es.pdf .

Televisión española. Odisea: 2008 canal de documentales española: Campaña de una hora a cerca del TOC.

<http://www.youtube.com/watch?v=H5ngPaal0Xo>

Televisión española. El día televisión (España) entrevista: TOC año 2009

<http://www.youtube.com/watch?v=JcgTIKiJrsQ&feature=related>

Williams, M. Ph.D. Facts About OCD, en BrainPhysics.com.

<http://www.brainphysics.com/ocd.php>

ANEXO N° 1

REPRESENTACIÓN Y CINE ETNOGRÁFICO

Elisenda Ardévol Piera / Quaderns de l'ICA, núm. 10

LA REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL DE LAS CULTURAS

"Cuando empezábamos a hacernos una idea gráfica bastante ajustada de los indios, gracias a las películas de Penn, Martin Ritt y hasta el reciente *Centennial*. Cuando, a pesar de la mitología ecologista superpuesta, empezábamos a descubrir cómo se vestían de verdad los indios, las relaciones que mantenían con la tierra y los animales, su forma de morir y de iniciarse en la vida, y, hasta a pesar de los doblajes, adquiríamos una representación aproximada de lo que podía ser la sabiduría de los ancianos indios a través de la figura del jefe Dan Goerge (el Viejo Jarrapellejos" de *Pequeño Gran Hombre*, también aparecido en *Centennial* como jefe sioux)..."
Alberto Cardín, 1988:139.

La mirada antropológica siempre se ha detenido sobre las imágenes que los hombres crean como representación o como símbolo del mundo social, natural o sobrenatural en el viven. Y es especialmente receptiva a las imágenes de la frontera, del contacto cultural, porque es ahí donde ella misma tiene su punto de partida. La antropología misma, en su mirar hacia otras culturas, ha utilizado la fotografía, el cine, el vídeo, para crear y transmitir imágenes sobre las formas de vida humanas.

El cine es un instrumento extremadamente versátil y combina distintos medios de representación creando un modo narrativo complejo. Como medio de comunicación, contribuye a la formación y circulación de representaciones sobre la realidad. La antropología visual, como campo de estudio, reflexiona sobre la relación entre cine y conocimiento antropológico y analiza estas representaciones audiovisuales; documental o ficción, procedan de la mirada "nativa" o de la mirada "inocente" del antropólogo.

En este artículo trataré la relación entre antropología y representación audiovisual a través del análisis del llamado cine o vídeo etnográfico. Presentaré, por una parte, las distintas perspectivas teóricas y metodológicas que se han desarrollado en la producción y análisis de documentales orientados hacia la descripción de la realidad social y cultural. Por otra, y solo en tanto que se relacionan con la primera, expondré problemáticas y aproximaciones al uso de las técnicas audiovisuales como instrumentos de investigación en antropología.

EL CINE Y EL VIDEO ETNOGRÁFICO COMO GÉNERO DOCUMENTAL

Subtítulos sobre imágenes glaciares: "La esterilidad del suelo y el rigor del clima, donde ninguna otra raza ha podido sobrevivir, dependiendo solamente de la vida animal, su único alimento, vive la gente más feliz del mundo: los valerosos, amables y afortunados esquimales." R. Flaherty, *Nanook of the North*, 1922.

El cine etnográfico más extendido y sobre el cual se ha centrado principalmente el análisis dentro de la antropología visual consiste en producciones con una clara orientación pedagógica o de divulgación sobre las formas de vida de los distintos grupos humanos, realizadas generalmente en colaboración entre productores cinematográficos o de televisión y antropólogos. A través de esta función comunicativa, el cine etnográfico se desarrollará dentro del marco del género documental y encontrará su lugar tanto en la programación televisiva como en las aulas universitarias. A este género documental nos referiremos al hablar de la representación visual de las culturas, y lo analizaremos a través de los distintos modelos que se han utilizado para comunicar la variabilidad cultural, los problemas

sociales o la descripción de rituales, mitos y creencias -cómo viven, piensan, sienten y se organizan los seres humanos.

Para nuestro propósito, consideraremos como cine de comunicación etnográfica o cine etnográfico documental aquel que pretende representar una cultura de forma holística, a partir de la descripción de los aspectos relevantes de la vida de un pueblo o grupo social, con la intención explícita de incidir en el campo del conocimiento de las sociedades humanas. Por tanto, este tipo de cine tiene objetivos distintos al cine de investigación y al cine de documentación etnológica puramente descriptivo, ya que su función es comunicar al espectador otros estilos de vida, de modo que éste pueda experimentar -aunque sea de forma vicaria- otras formas de entender las relaciones humanas y la naturaleza (o bien pueda explicarse comportamientos que, desde sus esquemas culturales, le resultarían absurdos).

El problema metodológico que se planteará este tipo de producción cinematográfica será entonces cómo representar fílmicamente esta realidad cultural de forma que el espectador llegue a una comprensión de la sociedad representada, a descubrir sus rasgos estructurales o a entender algunas de sus pautas de comportamiento, valores y creencias. A un nivel menos específico, se trata de que la audiencia llegue a una comprensión de formas de vida y modos de pensar que, en principio, están alejados del espectador.

En la tradición de la producción cinematográfica orientada hacia la descripción de pautas culturales convergen dos enfoques: el procedente de la teoría y práctica cinematográfica y el procedente de la antropología social y cultural. El cine documental, desde sus orígenes, ha desarrollado su propia búsqueda teórica y metodológica sobre cómo representar la realidad social, sin que esta búsqueda estuviera necesariamente conectada a los planteamientos de la antropología. Sin embargo, es indudable la existencia de una interrelación y de una misma preocupación por reflejar la vida social en ambos campos. El hecho de que el objeto de representación cinematográfica (las sociedades y las culturas humanas) coincida

con el objeto de estudio de la antropología ha suscitado el acercamiento mutuo y también la polémica sobre la convergencia o divergencia de intereses.

Por una parte, el objetivo del cine documental y del reportaje etnográfico para la televisión es comunicar una visión del mundo a través del medio fílmico; generalmente, una cosmovisión distinta a la del realizador y el potencial espectador, de manera que culturas aparentemente lejanas o extrañas resulten comprensibles y coherentes para la audiencia.

Por otra parte, el cine etnográfico académico intentará ante todo describir, con exactitud y economía de medios, grupos y actividades desde una perspectiva teórica. El llamado cine etnográfico abarca, por consiguiente, tanto las producciones documentales como las filmaciones cuyo objetivo es la investigación etnográfica y la divulgación científica.

EL CINE Y EL VÍDEO ETNOGRÁFICO COMO PROCESO DE INVESTIGACIÓN

Facultad de Derecho, en una sala de reuniones, sonido directo:

A: "Este vídeo es muy didáctico, en 29 minutos se ve perfectamente, del inicio al final"

B: "Ah, vale, si es de 29 minutos, que es media hora, ya creo que es adecuado"

A: "Y se ve muy bien, digamos, toda la fase del juicio oral; perfecto".

B: "A mí lo que me preocupa es el vídeo didáctico para primer curso. Que vean un juicio de principio a fin.

A: "Pues es este".

B: "Pero si se pueden acortar algunas cosas, mejor".

C: "Lo que quieres es mostrar cómo han de ir las cosas".

B:
perfecto".

"Exacto,

C: "Pero las cosas van como van..."

E. Ardévol, *Etnografía d'un aprenentatge*, 1994.

Frente al importante y sostenido desarrollo del cine documental de carácter social, la incorporación del cine etnográfico en la disciplina académica es mucho más irregular y, en sus orígenes, la aplicación del cine a la investigación no tenía ningún propósito comunicativo; simplemente servía para el registro de datos etnográficos que se analizarían más tarde, o como documentación gráfica para los archivos etnológicos. Y esto, además, de forma muy poco extendida, debido en gran parte a las dificultades técnicas y financieras de filmar sobre el terreno y a la opinión de que el cine era un arte que difícilmente podía reflejar el pensamiento científico.

Sin embargo, y a pesar de su posición minoritaria, varios antropólogos utilizaron la fotografía y el cine para la investigación, y no sólo como instrumentos de ilustración. Entre estos precursores cabe destacar el trabajo de Margaret Mead y Gregory Bateson. Su intención era incorporar la fotografía y el cine en la investigación antropológica, no "hacer películas". Ya en los años treinta filmaron más de 6.000 metros de película en Bali y Nueva Guinea, aunque no pensaron en publicar su metraje hasta la década de los cincuenta, en la que se editaron algunas de sus filmaciones, como *Trance and Dance in Bali (1952)*, (Jakins, 1988). Su objetivo era registrar comportamientos corporales para su análisis posterior, más que comunicar una realidad social y cultural a una audiencia.

Estas distintas orientaciones dentro del cine etnográfico nos invitan a preguntar: ¿Qué es una película o un vídeo etnográfico? ¿Cómo distinguirlos de otro tipo de producciones? Y también: ¿Cómo utilizar los medios audiovisuales para el análisis de los aspectos sociales y culturales de las organizaciones humanas? ¿Cómo utilizar la cámara de vídeo de una forma antropológica? ¿Cómo realizar un vídeo o una película etnográfica?

Cualquier producto audiovisual puede ser analizado desde una perspectiva antropológica desde el momento en que lo consideramos como un producto y un proceso cultural. Ahora bien, una filmación no es por sí misma una descripción etnográfica; un plató de televisión no se asemeja a un tribunal de justicia. Las estrategias de filmación de un acontecimiento real y de un culebrón televisivo no tienen nada que ver. Pero, ante la pantalla, no podemos distinguir fácilmente un comportamiento actuado de un comportamiento "natural". La imagen, por si misma, no nos dice si lo que vemos es realidad o ficción. Por esta razón, las distintas convenciones de género nos sitúan en uno u otro plano de interpretación. Los géneros cinematográficos y televisivos responden a convenciones. Convenciones que se modifican continuamente y, a partir de las cuales, los realizadores crean nuevos patrones que llevan a nuevos géneros; no hay esquemas fijos. Ésta es una de las razones por la cual teóricos del cine etnográfico como Jay Ruby han buscado una definición de cine etnográfico y han intentado establecer las convenciones necesarias para crear un nuevo género dentro del cine documental que pudiera etiquetarse como propiamente "etnográfico" (Ruby, 1975) y que mantuviera cierta correspondencia con la etnografía escrita.

Podemos pensar que realizar una película o un vídeo etnográfico es producir un documental que esté informado antropológicamente; es decir, que esté asesorado por un antropólogo o una antropóloga, que se base en su trabajo de campo o que el contenido haga referencia explícita a conceptos teóricos procedentes de nuestra disciplina. Se trata, en estos casos, de incorporar una explicación teórica a un conjunto de imágenes, de forma que éstas ilustren las tesis expuestas en el guion narrativo.

Aquí, la obtención de las imágenes suele estar desligada del propio proceso de investigación. Es una exposición audiovisual de sus resultados. Puede que este tipo de reportajes y documentales estén bien realizados y respondan a una perspectiva antropológica o sociológica, pero son posteriores a una investigación concreta y, quiero insistir en ello, las imágenes no se fraguaron en el contexto de un trabajo de campo. Acompañan, muestran o ilustran un texto narrativo, pero no son el producto,

ni forman parte genuina de un proceso de investigación. Claudine de France se ha referido a este tipo de producciones como documentales de exposición, a diferencia de las filmaciones de exploración, elaborados en un contexto explícito de investigación etnográfica (de France, 1989).

En definitiva, es nuestra mirada sobre el producto que convierte una imagen audiovisual -cinematográfica o videográfica- en un documento válido para la investigación antropológica. Y es el proceso que hay detrás del producto lo que distingue un trabajo etnográfico. De lo contrario, nos encontraríamos con que cualquier vídeo o documental que mostrara la forma de vida de un grupo social, un proceso artesano o un ritual popular, ya podría calificarse como etnográfico por sí mismo, porque trata sobre aspectos que interesan a los antropólogos. La temática del producto audiovisual se confundiría entonces con la orientación antropológica y con la metodología etnográfica. Al centrarse en las características que debe tener el producto para considerarse dentro de un género (o subgénero), se ha menospreciado la importancia del proceso de producción. Si atendiéramos al proceso, en vez de al producto, quizás podríamos señalar con mayor precisión los requisitos necesarios para considerar una producción como etnográfica.

Podemos decir entonces que el cine o el vídeo etnográficos no pueden definirse tan sólo como un género cinematográfico, o a partir de los rasgos que caracterizan un producto audiovisual, sino como una forma de operar sobre una gran variedad de formatos. Lo que caracteriza una película como etnográfica no se encuentra ni en el contenido ni en la forma del film, sino que se define por el proceso de elaboración, por el contexto de filmación y de exhibición, y por el tratamiento que reciben las imágenes como objeto de estudio. Y esto es lo que nos interesa distinguir aquí. El cine o el vídeo etnográfico, tal y como lo vamos entendiendo, no es un producto que podamos interpretar por sí mismo, sino una forma de trabajar con y sobre un material audiovisual.

El vídeo como técnica de investigación etnográfica, nos remite siempre al proceso por el cual se han obtenido las imágenes, al contexto de filmación, edición y exhibición de un film. La utilidad etnográfica de un vídeo dependerá del análisis del investigador y del proceso que rodea la construcción, organización y tratamiento de la información a través de la imagen.

Resumiendo, cualquier tipo de material audiovisual que consideremos útil para nuestros propósitos y sea examinado a partir de una metodología de trabajo explícita puede ser considerado como *documento etnográfico* -ya sea una película de ficción, un documental o metraje sin editar; y ya sea realizado por un amateur, un profesional del medio o un antropólogo. Y denominaremos *documental etnográfico* al producto dirigido hacia la comunicación o la exposición de resultados. Sin embargo, como *etnografía fílmica* entenderemos el material audiovisual generado a partir de una investigación antropológica y, generalmente, producido directamente por el investigador durante su trabajo de campo. De esta manera, la filmación forma parte del proceso de descubrimiento del etnógrafo, contribuye a su captación de regularidades, a su formulación de hipótesis y a la propia sistematización de sus resultados. En otras palabras, la etnografía fílmica está integrada y definida por el propio marco de la investigación antropológica (Ardévol, 1996:80-81).

El desarrollo del cine etnográfico ha estado marcado por esta doble orientación: investigación y comunicación. De la tensión entre estos dos polos, surgirán tres procesos distintos de búsqueda: Un estilo de filmación que responda al marco de la investigación, un modo de representación que responda a la necesidad de expresión del conocimiento antropológico y un modelo de colaboración que se ajuste ética y políticamente a la finalidad del producto. Las tres líneas no son independientes. A continuación examinaremos las distintas formas que ha tomado esta triple búsqueda en la producción y análisis del documental etnográfico.

MODOS DE REPRESENTACIÓN EN EL CINE ETNOGRÁFICO

El marco desde el que se ha abordado el problema de la representación de las culturas en antropología visual ha estado conectado directamente con la producción y teoría cinematográfica. La relación entre imagen y realidad social está mediada por la forma que toma el producto cinematográfico o modo de representación. El modo de representación es el producto del estilo de filmación, el modelo de colaboración y la técnica de montaje. Depende, además, de los presupuestos implícitos del productor y de las convenciones que establezca con el receptor sobre la relación entre el representante y lo representado.

El estilo de filmación hace referencia al movimiento de la cámara, a su utilización. Dónde se coloca la cámara, su movimiento, la duración de las secuencias, los tipos de planos, ángulo y enfoque, la iluminación, etc. Por ejemplo, para Heider, el estilo de filmación etnográfica supone filmar acontecimientos completos y no alterar el orden espacio-temporal de las secuencias (Heider, 1976). Las propiedades selectivas de la cámara -la imposibilidad de registrarlo "todo"- se ha relacionado con la mirada del realizador. El tipo de planos, situación y movimiento de la cámara guían la mirada del espectador hacia lo que el realizador quiere que vea y cómo quiere que lo vea.

Una cámara situada a distancia de la acción, por ejemplo un juicio oral, y en una posición elevada respecto a la horizontal de los ojos ofrecerá al espectador una visión omnisciente de la situación, mientras que una cámara situada en el lugar de la acción -por ejemplo, a nivel del banquillo de los acusados- dará una visión mucho más implicada y subjetiva. La filmación de la realidad social "tal como es" nunca es un registro completo, mecánico e imparcial. Siempre hay que tener en cuenta la intencionalidad del realizador y las restricciones del medio de representación. Filmar un juicio oral en vivo, "tal y como sucede en la realidad", no supone que el material obtenido sea un registro fiel de lo que ocurrió en realidad. Tampoco la observación directa es equiparable a la observación diferida.

El modelo de colaboración se define por el tipo de relación que se establece durante la filmación entre los sujetos detrás y delante de la cámara, aunque también puede alcanzar a las fases posteriores de edición y exhibición del film. Tim Asch fue uno de los primeros realizadores en señalar la importancia de la relación entre antropólogo y cineasta para establecer un criterio negociado (Asch, 1995). Según este modelo de colaboración, el cineasta formado en antropología se pone en contacto con profesionales que estén realizando un trabajo de campo en profundidad en una zona o comunidad local. El realizador trabaja a partir del enfoque de la investigación y el conocimiento del trabajador de campo sobre los aspectos culturales que estudia. El resultado es un producto cinematográfico y una etnografía escrita, ambos complementarios, como el trabajo desarrollado por Asch y Chagnon entre los yanomami. Siguiendo este modelo de colaboración se pueden ver distintas producciones. Por ejemplo, en la serie de la BBC *Disappearing World*, la narración gira en torno a los antropólogos que están realizando trabajo de campo, mientras que en *Millenium* es el propio antropólogo el que actúa como elemento conductor del programa (Singer, Seidenberg, 1992). Jean Rouch propondrá ampliar el modelo hasta alcanzar también a los propios actores, de forma que la negociación implica a las personas que hasta entonces solo habían estado delante de la cámara (Rouch, 1975). Algunas tendencias en antropología visual también propondrán que sea el propio sujeto el que tome la cámara, como garante de una participación total en el proyecto audiovisual y como una forma de auto representación. Esta tendencia se desarrollará especialmente en el campo de la antropología aplicada, pero también en la antropología más vanguardista y reivindicativa. El modelo de colaboración tiene tanta importancia en la configuración del modo de representación como en la discusión teórica e ideológica en antropología visual.

Finalmente, las técnicas de montaje son decisivas para la forma final del producto audiovisual, configuran la estructura narrativa. Las decisiones que se toman respecto al montaje dependen también de los presupuestos sobre la imagen y de la dirección teórica. Respetar o no la secuencialidad original, insertar o no imágenes de relleno, música, subtítulos, doblaje, titulación, créditos, no son cuestiones

puramente estéticas o informativas, sino que responden a decisiones ancladas en la teoría antropológica.

Vamos a examinar a continuación el desarrollo de distintos modelos de representación dentro del cine etnográfico documental. No nos interesa tanto la historia del cine etnográfico, sino presentar sus tendencias más significativas. Para la clasificación de las siete tendencias en el cine etnográfico que expondré a continuación me he basado en el esquema antes propuesto sobre modos de representación, elaborado, a su vez, teniendo en cuenta el marco general del cine, el desarrollo del concepto de modo de representación en el cine documental y la clasificación del cine etnográfico.

El telón de fondo es la discusión sobre la relación entre cine y realidad. Este dilema es abordado por Metz a partir de Rossellini y Eisenstein, al distinguir una orientación reproductiva, que recurre a la fidelidad mimética y a la evidencia de la fotografía como prueba; y una orientación productiva, caracterizada por una manipulación creativa de las imágenes. En el primer caso, la cámara es un dispositivo neutro, capaz de restituir con objetividad y sin mediaciones el mundo representado. En el segundo caso, la cámara ofrece un producto transformado, que impone su propia visión del mundo (Casetti, di Chio, 1990:123).

El cine documental, a diferencia del género de ficción, pretende dar información sobre el mundo en que vivimos a partir de imágenes tomadas de la propia realidad, no hay actores en el sentido teatral del término. En el documental social o etnográfico, el juez que vemos en pantalla, es juez "en la vida real" y la sentencia que dicte tendrá repercusiones reales sobre el procesado. Y esto, independientemente de la actitud del realizador ante el juicio, de cómo mueva la cámara y de lo que piense que la cámara está haciendo -si la utiliza desde una orientación reproductiva o productiva. El cine de ficción puede imitar o simular el documental, puede incluso trabajar a partir de esta misma premisa básica del cine documental, pero el cine documental siempre tendrá que responder sobre el origen de sus imágenes.

Para Bill Nichols, el género documental remite a la realidad cotidiana y emite un discurso sobre el mundo histórico, por lo tanto, contribuye a la formación de nuestra realidad social con mayor peso que el cine de ficción. Ahora bien, dentro del cine documental, hay distintas formas de aproximarse a esta realidad. Bill Nichols propone una clasificación del cine documental en cuatro modos de producción -que define como la combinación entre estilo de filmación y práctica material-: a) Modo expositivo; el documental clásico o ilustración de un argumento con imágenes. b) Modo observacional; filmar la realidad tal como es. c) Modo interactivo; mostrar la relación entre el sujeto filmado y el realizador. d) Modo reflexivo; hacer consciente al espectador del propio medio de representación (Nichols, 1991: 32-75).

Desde la antropología visual, Peter I. Crawford propone la clasificación del cine etnográfico en tres modos de representación, en función de la actitud del realizador:

a) Modo perspicuo -o "mosca en la pared"- en el que el cineasta se mantiene distanciado de los hechos que registra su cámara y procura pasar desapercibido para los actores. b) Modo experiencial -o "mosca en la sopa"- donde el cineasta y su cámara "viven" los acontecimientos en los que participan junto a los demás sujetos. c) Modo evocativo -o "mosca en el yo"- cuando el realizador reflexiona sobre su relación con la cámara y con sus sujetos representados (Crawford, 1992).

Desde mi perspectiva, prefiero hablar de modelos de representación al tratar las distintas corrientes históricas en cine etnográfico y la forma en que se combinan los distintos elementos para configurar el modo de representación en un producto cinematográfico -estilo de filmación, modelo de colaboración y técnica de montaje-. Así, he procurado respetar el nombre de los movimientos originales -como *observational cinema*, *cinéma vérité*, *direct cinema*, *reflexive cinema* y *participatory cinema*- cuando éstos se han definido claramente y han tenido sus propios inspiradores y detractores, estableciendo tan sólo dos etiquetas más -cine explicativo y cine evocativo-deconstruccionista- cuando la tendencia responde más bien a una aglomeración de estilos con elementos comunes que a un movimiento histórico concreto. He expuesto ya parte de este esquema en otra parte (Ardévol, 1995b y Ardévol, 1996).

Cine explicativo

Voice over sobre una panorámica de Bali: "Bali ha vivido de la cosecha del arroz desde hace más de mil años. En toda la isla los campesinos han compartido el agua de lluvia, de los ríos y de los lagos a través de una intrincada red de canales hidráulicos y sistemas de irrigación. Esta cooperación les ha permitido obtener varias cosechas al año, sin pesticidas ni fertilizantes. (...) En la mayoría de los países, el regadío está dirigido por el Estado, pero en Bali está organizado por una red de Templos del Agua; en otras palabras, para los balineses el regadío es un asunto religioso". S. Lansing, *The Goodness and the Computer*, 1989.

Sigue el modelo del cine explicativo aquel tipo de producciones que se encuadran en el modo de producción señalado por Nichols como expositivo. El elemento común que caracteriza este modelo es la ilustración del texto por la imagen, de forma que el montaje de las secuencias responde al hilo argumental. La narración verbal nos proporciona la clave para la interpretación correcta de las imágenes. Un ejemplo sería el documental de corte naturalista, en el que interesa la descripción verbal detallada de la forma de vida de un pueblo, a partir de categorías como sus artes de subsistencia, rituales, leyes, etc. Las imágenes apoyan la descripción e ilustran las tesis defendidas por el autor. La estructura narrativa de la película depende del desarrollo conceptual, no del acontecimiento registrado.

El modo explicativo se dirige directamente al espectador, generalmente con una voz en off narrativa o con la presencia en cámara de un presentador/comentador que puede ser el propio antropólogo. Este modo de representación se corresponde en gran medida con las primeras etapas del cine documental, cuando la tecnología no permitía todavía la sincronización del sonido. Grierson lo utilizó ampliamente como una forma de despertar la conciencia crítica del público, como una alternativa para proporcionar al espectador información sobre el mundo, didáctica, poética y socialmente comprometida a la vez, frente al cine-entretenimiento, alimentador de ilusiones.

Este sigue siendo un modelo aceptado actualmente y encontramos sus convenciones en la mayor parte de documentales que podemos ver en televisión. Incluso cuando la voz narradora ha sido substituida por entrevistas o alternada con la voz directa de los sujetos representados. Un ejemplo es el documental *The Three worlds of Bali* de Stephen Lansing, realizado en 1988 para una cadena de televisión. La estructura de la película combina la narración en voice over con entrevistas directas para construir un texto altamente complejo sobre la relación entre economía, religión y organización social. Lansing analiza, a partir de un extenso y riguroso trabajo de campo, dos modos de producción agrícola; uno tradicional, basado en la cooperación y controlado por el sistema religioso, y otro basado en la economía de mercado y propiciado por el sistema político del país y el Banco Mundial.

En el film vemos como el intento de desarrollar la agricultura por métodos modernos sin tener en cuenta la organización social y sin conocer las anteriores técnicas lleva al fracaso. La introducción de modernos sistemas de cultivo, no solo destruye el modo de subsistencia tradicional y su organización social, sino que supone a largo plazo una catástrofe ecológica con repercusiones graves sobre el problema que pretendían solucionar: satisfacer las necesidades alimentarias de la población y producir para la exportación. En una segunda película *The Goddess and the Computer* (1989), demuestra que el aumento de la producción y las nuevas tecnologías no son incompatibles con las antiguas tradiciones y presenta una solución viable al problema.

El modelo explicativo no está agotado y permite que se pueda abordar un tema dentro de un marco de referencia establecido por el autor, sea este convencional o crítico. En todo caso, lo que caracteriza este modelo es la autoridad del narrador. Las palabras de los entrevistados -si los hay- sirven para apoyar a o polemizar con la posición del autor. La matriz de este tipo de documentales es la delicada elaboración de un guión previo, elaborado con una base argumental lógica, con una intención clara de llegar al público y de motivarlo hacia una toma de opinión. De este modo, la edición puede romper la continuidad espacio-temporal y presentar

acontecimientos y personajes fuera de su contexto, así como romper la unidad entre imagen y sonido o introducir una música que realce o dramatice la acción. El espectador es guiado, o bien en el planteamiento de un problema y su posible solución, o bien en la interpretación de unos acontecimientos, con la esperanza de que se le va a proporcionar un mayor conocimiento sobre el mundo en el cual vivimos.

El modelo de representación explicativo será cuestionado a partir de los años sesenta y desde distintos frentes. Desde la búsqueda de una etnografía fílmica, se le criticará la ruptura de la continuidad espacio-temporal, la manipulación en el montaje y el fuerte sesgo interpretativo sobre las imágenes. Desde una tendencia crítica y reflexiva, se cuestionará la autoridad de la voz narradora, la ausencia de la voz de los propios participantes en la historia y la mirada distanciada de la cámara. Estas críticas teóricas, éticas y políticas, junto con el desarrollo tecnológico posterior, serán el motor de nuevas tendencias en la producción del cine etnográfico.

Direct cinema, observational cinema y cinema vérité

Voice over sobre negro: "Trae la cámara que va a empezar..."

subtítulos sobre plano largo del poblado yanomami (movimientos de instalación de la cámara): "A continuación van a ver y a oír el registro original, sin editar, de esta pelea que parece caótica y confusa, igual que los trabajadores de campo la observaron en su segundo día de llegar a la aldea." T. Asch y N. Chagnon, *The Ax Fight*, 1975.

Durante los años sesenta y setenta se definen tres estilos de filmación importantes para el desarrollo del cine documental etnográfico: *direct cinema*, *observational cinema* y *cinéma vérité*. Estos tres modelos pretenden filmar la vida social en su espontaneidad, tal y como se presenta al observador. El desarrollo tecnológico permite por fin realizar el sueño del realizador soviético Dziga Vertov: una cámara

pequeña y móvil que permita coger la vida por sorpresa y filmar sin guión previo, a partir de la observación directa (Vertov, 1973).

El *direct cinema* y el *observational cinema* adoptan como lema y metáfora del realizador el ser "como una mosca en la pared" durante la filmación, de modo que la cámara pase casi desapercibida y la gente no actúe directamente para ella, sino que se comporte como lo hace normalmente. La diferencia está en que el *direct cinema* toma una posición próxima al sujeto filmado, moviéndose muy cerca de él, mientras que el *observational cinema* adopta una posición estratégica distante, de forma que la cámara pueda captar el máximo de la interacción posible desde un puesto fijo. Aparte de la diferencia entre cámara móvil y cámara fija, distanciada o participativa, el estilo de edición también es distinto, en tanto que el cine directo permite más libertad en la edición de las tomas.

El cine observacional, heredero de la tradición de la observación naturalista, propone una edición basada en la continuidad espacio-temporal del acontecimiento filmado y no permite el montaje -largas secuencias y planos largos o medios, no admite cortes de relleno ni excesivos primeros planos descontextualizados (Young, 1975).

El *cinéma vérité*, por el contrario, propone entender la cámara como un *catalizador* del acontecimiento que filma. La cámara provoca la acción de los sujetos e interactúa con ellos durante la filmación. Esto es lo que intenta hacer Jean Rouch, por ejemplo, en *Chronique d'un été* (1961) con sus nativos parisienses, o en *Jaguar* (1967), la aventura migratoria de un grupo de campesinos africanos y su vida en la gran ciudad de Agra. Jean Rouch combina la concepción de Vertov de una *cámara viviente* y personalizada -la cámara-ojo (*kino-oki*)- con la metodología participativa de Flaherty. Jean Rouch no pretende captar la realidad tal como es, sino provocarla para conseguir otro tipo de realidad, la realidad cinematográfica: la verdad de la ficción.

Rouch propicia que los sujetos actúen su propia vida ante la cámara y que colaboren en el proceso de filmación, siguiendo el modelo de Flaherty en el rodaje de *Nannok*

(1922), de forma que el argumento vaya tomando forma durante el propio proceso de producción de la película. Flaherty sería el pionero en la introducción de sugerencias procedentes de los propios nativos; en este caso, de una zona concreta del ártico, los inuit, con los que colaboraría para la realización de esta película mostrándoles las escenas grabadas y decidiendo conjuntamente la filmación de las siguientes.

Cine participativo

Los Ángeles, primer plano del banco de una iglesia hebreo-pentecostal afroamericana, sonido directo: "Bien, ahora quiero que Simón y Eli... quiero que levantéis las manos como todo el mundo, que hagáis igual que todos. Eli, Simón, quiero que gritéis fuerte, como todos lo hacen, quiero que digáis ¡Aleluya!". Simón Schorno, Elisenda Ardévol, *Comunitas Experience* (1991).

A finales de los años setenta y durante los ochenta, destacarán dos nuevas orientaciones en la metodología de producción del cine documental etnográfico: la corriente participativa y la corriente reflexiva. La primera propone la intervención del sujeto filmado en la composición de la imagen que se construye sobre su propia forma de vida, así como replantear los objetivos de la filmación etnográfica. La segunda apunta hacia el medio cinematográfico como modo de representación de la realidad.

MacDougall, impulsor del *participatory cinema*, apuntará su crítica hacia la pretendida invisibilidad de la cámara del cine observacional y hacia la supuesta transparencia de las imágenes fílmicas. Cuestionará también la autoridad del realizador sobre los sujetos-actores y la imposición de la voz narrativa en la interpretación del comportamiento registrado. En su primera etapa, MacDougall se aleja del cine explicativo:

"Centrándose en acontecimientos discretos más que en construcciones mentales o impresiones; y buscando dar cuenta del sonido natural, estructura y duración de los acontecimientos, el cineasta espera proporcionar al espectador las pruebas suficientes para juzgar por sí mismo y realizar un análisis más amplio del film. (...) Hasta el grado en que los elementos de una cultura no pueden ser descritos en términos de otra, el cine etnográfico puede desarrollar formas de llevar la

experiencia del espectador hacia la experiencia social de sus sujetos" (MacDougall, 1975:110-120).

Más tarde, planteará el cine etnográfico como un *encuentro cultural*, de forma que una película no es nunca sobre otra cultura, sino sobre la relación intercultural y sobre el entrecruzamiento de miradas: la del realizador, la del sujeto filmado y la del espectador. Las imágenes siempre escapan al control del realizador; una película etnográfica es el resultado de una superposición de estructuras: la estructura que impone el realizador al film y la estructura del acontecimiento registrado.

Su propuesta se dirige hacia la co-autoría de las películas etnográficas y hacia la aceptación por parte del realizador de las aportaciones de los sujetos filmados, cediendo éste parte del control de la producción. La película pertenece, ante todo, a las personas filmadas y debe recoger sus necesidades y expectativas. Por ejemplo, en la producción de *Familiar Places* (1980), el realizador y el antropólogo se adaptan a un grupo de nativos australianos que parten a la búsqueda de los territorios que pertenecieron a sus antepasados, tanto para reconstruir su memoria colectiva como para reivindicar su derecho ancestral sobre ellos. La película tiene unos objetivos científicos para el antropólogo, pero también unos objetivos políticos y culturalmente significativos para los nativos (MacDougall, 1992).

En el cine participativo, el cineasta se adapta y aprende del contexto; y, en este sentido, su trabajo es muy distinto al de un director de cine. En el género de ficción, son los actores los que se adaptan a la cámara y la puesta en escena está organizada de tal forma que facilite el trabajo de la cámara y el efecto dramático que el cineasta quiere lograr en la escena. El cineasta participativo se adapta al medio; no dirige la puesta en escena, filma "naturalmente". Filmar "lo que sucede" no quiere decir registrar el acontecimiento "tal y como es" o pretender que las imágenes nos muestran el acontecimiento mismo "tal y como ocurrió". La filmación participativa refleja la interacción de los actores con la cámara y entre ellos, incluidos el realizador.

Cine reflexivo, autoreflexivo y autobiográfico

Plano medio de un montañés de Nueva Guinea, sonido directo con subtítulos: "Yo era un niño, apenas separado del pecho de mi madre. Estaba con mi padre el primer día que vi al hombre blanco. Estaba tan asustado que no pude ni mirarlo y eché a llorar. Nunca habíamos visto una cosa así, venían de la tierra? del cielo? del agua? (...) Esto era lo que la gente decía: No pertenecen al mundo de los vivos... deben ser nuestros antepasados que regresan del otro mundo". Connolly y Anderson, *First Contact*, 1983.

La reflexividad en el cine etnográfico tomará distintas orientaciones, pero se trata principalmente, de reflejar el proceso de producción en el producto. Esta corriente dará importancia a la subjetividad por encima del intento de una descripción neutral y pretendidamente objetiva. Esta orientación valora, por tanto, la autobiografía, la experiencia personal y la autoreflexividad; así como la explicitación de la metodología y de la posición teórica, ética y política del autor. Potencia también la revelación al espectador de las tramoyas utilizadas en la creación de la ilusión cinematográfica (Ruby, 1980). Reflexividad supone pensar sobre el pensar, filmar sobre el filmar, mirar cómo miramos. En el cine etnográfico supone también investigar sobre el propio proceso de investigación, filmar la reacción del público frente a las películas, hacer etnografía sobre la propia etnografía:

"Reflexividad también significa examinar la antropología misma. La antropología, como una rama de la ciencia, requiere ser explícita sobre sus métodos. La ciencia es reflexiva desde el momento en que sus resultados vuelven sobre el sistema en el cual se han explicado, mostrando claramente los métodos por los que se han conseguido y relacionado. (...) Por ello, el examen público de la respuesta del antropólogo a la situación de campo, la inclusión de su metodología y la participación en la construcción del informe final es reflexividad en antropología. El examen de la forma en que se presentan los datos etnográficos también es un acto reflexivo; crear una etnografía de la antropología. (...) El antropólogo y el sujeto de estudio construyen conjuntamente una interpretación de una representación cultural; una comprensión que no puede surgir naturalmente" (Ruby, Meyerhoff, 1982:17-20).

El cine reflexivo defendido por Jay Ruby propondrá que el antropólogo o el realizador introduzcan en el film información sobre el propio proceso de producción y que sean explícitos sobre la metodología empleada. El proceso forma parte del

producto y está explícitamente incorporado en él. La reflexividad en el estilo cinematográfico incluirá también la autobiografía y dará un papel cada vez más importante a la expresión de los sujetos en cámara sobre sus propias actividades y sentimientos -cine auto reflexivo. Interesa la propia experiencia y como ésta es narrada y organizada por el propio actor.

Cine evocativo y deconstruccionista

Voice over sobre imágenes de personas y actividades en un poblado senegalés: "Tan solo han bastado veinte años para hacer que dos billones de personas se definan a sí mismas como subdesarrolladas. No intento hablar sobre, tan solo hablar al lado de. (...) Una película sobre qué? me preguntan mis amigos. Una película sobre Senegal, pero qué de Senegal?" (...) La creatividad y la objetividad parecen estar en conflicto. El observador ansioso recoge muestras y no tiene tiempo de reflexionar sobre el medio que utiliza. Tan solo han bastado veinte años para hacer que dos billones de personas se definan a sí mismas como subdesarrolladas. Lo que yo veo es la vida mirándome." T. Minh.ha, *Reassemblage*, 1982.

El *cine evocativo* y la tendencia deconstruccionista surgen a mediados de los ochenta y principios de los noventa como propuesta de ruptura con los modos de representación que pretenden ofrecer una comprensión de otras realidades culturales a partir de un conocimiento objetivo (Crawford, 1992). Mientras la tendencia evocativa utiliza el montaje de las imágenes para expresar la visión del artista, la corriente deconstruccionista subvierte los estilos narrativos.

El cine evocativo no da claves de interpretación que se sitúen fuera de las imágenes y su organización; el cine deconstruccionista borra los géneros cinematográficos, la diferencia entre el cine documental y el cine de ficción. Para ambas tendencias, el medio cinematográfico crea su propio referente, que no se encuentra en la realidad externa, sino en la subjetividad del productor y del espectador; en la creación compartida de significados.

Dentro de esta corriente, Trinh T. Minh.ha conducirá al cine etnográfico hacia la crítica cultural y hacia la crítica al propio modo de representación del género documental entendido como el registro de lo real y opuesto al cine de ficción. Esta

tendencia puede denominarse como *cine deconstructivo*, puesto que su objetivo es la crítica a los modelos de representación a partir de su deconstrucción en el sentido que le dio Derrida (1989). Sus producciones, como por ejemplo *Reassemblage* (1987), apuntaron hacia la disolución de las fronteras entre géneros cinematográficos y hacia la comprensión de conceptos como realidad y verdad como construcciones simbólicas cuyo objetivo es, en última instancia, imponer un significado unívoco sobre las realidades culturales, permitiendo así, legitimar un determinado discurso ideológico (Chen, Minh.ha, 1992).

La crítica de T. Minh.ha al cine observacional más estricto puede resumirse en que la no inferencia como garantía de autenticidad esconde el significado construido del realizador bajo la apariencia de un significado naturalmente dado. La prohibición de utilizar recursos cinematográficos como el montaje, los planos cortos y la alteración espacio-temporal para evitar la falsificación, la deformación o la distorsión de la realidad parte del supuesto de que la vida es un proceso continuo, sin rupturas, fisuras ni saltos; es caer en la ilusión de continuidad y de que el mundo social tiene un significado coherente e inalterable.

Los recursos cinematográficos son excluidos del cine observacional con pretensiones científicas por alterar los hechos y son condenados como manipulación, aún que se reconozca que el mismo proceso de filmar es una cuestión de manipulación selectiva -creativa o no. Se ha de entender que el documental es un modo de representación con su estética propia, que utiliza una serie de recursos narrativos y cinematográficos, y que responde a una serie de expectativas de la audiencia. Intentar ser tan invisible como sea posible en el proceso de producción de una película promueve una subjetividad empática a expensas de una posición crítica, incluso cuando la intención es mostrar y condenar la opresión. (Minh.ha 1993).

La corriente deconstruccionista cuestiona al *cinema vérité* el intento de compaginar la observación impersonal con la participación personal, salvando y resolviendo todos los problemas que esto plantea con el garante de la presencia del autor y su

honestidad al mostrar "lo que él vio y como lo vio". Critica al cine participativo el desprecio por mostrar las convenciones de objetividad y el dejarse llevar por un naturalismo romántico, reflejado en el tipo de preguntas que se formula; como por ejemplo: ¿Cómo podemos capturar las estructuras internas? ¿Cómo podemos verlos como ellos se ven? y en la solución feliz, pero ingenua, de que los sujetos representados hablen por sí mismos y que sean ellos quienes impriman en el celuloide sus estructuras culturales.

La reflexividad es insuficiente cuando solamente sirve para refinar y avanzar en la acumulación de conocimiento; cuando no plantea, al mismo tiempo, el análisis de las formas establecidas de lo social que definen los límites de la misma subjetividad.

Esta crítica a la representación en cine documental desde la llamada orientación deconstruccionista y desde la corriente posmoderna es paralela a la crítica cultural realizada en otros campos de las ciencias sociales y hará explotar las barreras artificiales entre géneros cinematográficos, dispersando los estilos de filmación dentro del cine etnográfico documental.

Además, supondrá, por una parte, un interés creciente por los estudios sobre la recepción de este tipo de películas; y, por otra, la valoración de la producción autóctona de películas y documentales como la única forma válida de representación -la auto representación-, y como vía de contestación y de reivindicación política de los grupos sociales que han sido etiquetados como minoritarios, marginales o subdesarrollados -situados en posición de inferioridad por las miradas androcéntricas y etnocéntricas del poder.

En la reflexión sobre cine etnográfico a principios de los noventa es notoria la influencia de la crítica cultural y del análisis retórico de la producción cinematográfica, ya sea realizada por antropólogos, cineastas o críticos literarios. El cine etnográfico como género documental que habla de "otros pueblos" producido por y para Occidente está siendo severamente cuestionado. Remite a favor del cine y del vídeo auto representativo, siendo así que, en estos momentos, puede hablarse de crisis en el modelo representacional del cine etnográfico.

El objetivo de representar otra realidad cultural ante una audiencia general cede ante modelos más participativos, donde son los propios agentes culturales los que toman la cámara y utilizan los medios tecnológicos por sí mismos para representar sus intereses y su propia visión del mundo.

El análisis de estas representaciones visuales de la diversidad cultural es una vertiente importante dentro de la antropología visual. El poder del cine en la construcción de nuestra mirada sobre las sociedades humanas no puede ser pasado por alto y menos, cuando pretende presentar "imágenes objetivas" de la llamada realidad social y de lo que entendemos como diferencias culturales o "miradas interiores" de las propias gentes representadas.

La fascinación por "lo exótico" en el ámbito europeo colonial y postcolonial ha producido una gran cantidad de literatura, documentales y películas de ficción sobre gentes de mentalidad, organización social y económica muy distintas a la tradición occidental. La imagen del hombre "primitivo" frente al "civilizado" sigue plenamente vigente en la sociedad contemporánea, dividida ahora en "occidentales" y "no occidentales". La importancia de este fenómeno social no ha sido abordado sino hasta muy recientemente por la antropología.

La mirada exótica se ha asociado con la objetivización del otro; se ha reducido a una polarización entre el "nosotros", como pueblos colonialistas y desarrollados tecnológicamente y los "otros" como pueblos marginales, dominados y subdesarrollados. Sin embargo, es sugerente la reflexión que, desde una orientación postmoderna, realiza James Clifford sobre la desgeografización de la mirada hacia el otro. Este autor plantea, a partir de la vinculación del surrealismo francés y la vanguardia artística al movimiento etnográfico en el París de entreguerras, la conservación de esta mirada como actitud metodológica (Clifford, 1988:117-150).

Es en este sentido que pienso que el giro postmoderno puede ser revitalizador para el cine etnográfico. Sin embargo, el peligro que intuyo es el de la parálisis intelectual. Centrados en los aspectos retóricos y de representación y en la oposición a un

modelo científico positivista, olvidamos el desarrollo de un estilo narrativo propio, es decir, un modo de representación adecuado a los problemas que nos planteamos como investigadores.

APROXIMACIONES AL CINE ETNOGRÁFICO

Las aproximaciones al estudio de la fotografía, el cine y el vídeo en relación con la antropología pueden clasificarse a grandes rasgos a partir de tres orientaciones. La primera considera los medios de comunicación audiovisuales como instrumentos metodológicos de la etnografía de forma que el cine o el vídeo se utilizan a partir de teorías antropológicas para estudiar los fenómenos sociales y culturales. La importancia del cine es metodológica y hay que investigar la forma en que este medio puede adaptarse a la intención y a los objetivos de la antropología. Desde esta perspectiva, el antropólogo puede utilizar la cámara con un doble objetivo: como instrumento de investigación o como medio de comunicación de sus resultados.

En este caso, el objetivo de la filmación puede variar en función de las distintas orientaciones teóricas, pero el objeto y el sujeto de la representación audiovisual no son coincidentes. El sujeto representado es tal o cual beréber, que existe en la realidad y que podemos ir a consultar -o conocer a personas que lo conocieron directamente-, pero el objeto representado es la cultura beréber -siguiendo el ejemplo de Geertz. Por tanto, el objeto de la antropología y del cine etnográfico de investigación es una construcción teórica.

Siguiendo al mismo autor: "las descripciones de la cultura de beréberes, judíos o franceses deben encararse ateniendo a los valores que imaginamos que beréberes, judíos o franceses asignan a las cosas (...). Lo que no significa es que tales descripciones sean ellas mismas beréberes, judías o francesas, es decir, parte de la realidad que están describiendo; son antropológicas pues son parte de un sistema de desarrollo de análisis científico (...). Normalmente no es necesario señalar con tanto cuidado que el objeto de estudio es una cosa y que el estudio de ese objeto es otra" (Geertz, 1987:28). Lo que no queda suficientemente claro aquí es que

incluso el objeto de estudio -"la cultura los beréberes"- ya es un objeto teóricamente elaborado.

Como medio de comunicación del conocimiento antropológico, el metraje elaborado para la investigación pasa a formar parte de un producto narrativo. Desde la antropología, el análisis se orienta hacia las propuestas explicativas o interpretativas del film; por ejemplo, la teoría sobre simbolismo implícita en la narración y presentación de las imágenes de un ritual o las hipótesis desarrolladas sobre procesos de enculturación en la infancia que están incorporadas en la exposición final de resultados.

Pero, desde la antropología visual nos interesará, por una parte, la relación entre la metodología de filmación y la actitud teórica; realizar un análisis del modo de representación -examinarlo como documento, como documental y como etnografía fílmica. Por otra, nos interesará cómo este producto es elaborado por el receptor, cómo se sitúa ante la pantalla, cómo se relaciona con el texto.

La segunda aproximación se centra en los medios audiovisuales como objeto de estudio de la antropología y su interés se focaliza en el desarrollo de teorías que expliquen la fotografía, el cine o el vídeo como productos sociales y culturales; la forma en que se utilizan en la vida cotidiana, las diferencias culturales en la construcción y tratamiento de imágenes. Esta orientación teórica ve en el cine una forma más de simbolización humana y, por tanto, sujeta a teorías generales sobre la cultura. Se dirige también hacia el estudio de las autorepresentaciones en cine o en vídeo para el exterior o para el propio consumo, el impacto de los medios de comunicación en comunidades aisladas y la forma en que distintos grupos culturales utilizan las tecnologías de la imagen.

Como documento etnográfico interesará el contenido del film; por ejemplo, el desarrollo de un ritual, el relato de un mito, las relaciones de poder en una comunidad local o la interacción entre niños jugando. En este sentido, se analizará el comportamiento registrado en la película, si la información que proporciona el

documento es auténtica y completa, si la actividad es espontánea o preparada para la cámara, si se puede generalizar o es un comportamiento at pìco, etc.

Obviamente, en el análisis de una película se pueden combinar estos y más niveles de aproximación al producto fílmico. Se puede considerar el contenido de un film y su estructura como un producto que remite a los esquemas mitológicos de una comunidad y relacionarlo con sus pautas culturales; como por ejemplo, la relación que encuentra Joan Frigolé entre el simbolismo y la evolución narrativa de *Como agua para el chocolate* y el simbolismo asociado al incesto de segundo tipo en distintas sociedades tradicionales (Frigolé, 1996).

El análisis del cine y el vídeo como producto cultural nos llevará también a la forma en que se ha construido el "texto fílmico": la utilización de códigos cinematográficos como el enfoque, el ángulo o el encuadre; el estilo de la narración, directo o indirecto, débil o fuerte; la estructura de la película y el tratamiento de los personajes y acontecimientos; la intención comunicativa, el punto de vista de la cámara, etc.

Si el análisis se centra en el material cinematográfico como narración, es posible considerar también otras cuestiones relacionadas con la producción; el cine como comportamiento. De esta forma, nuestra atención se centra sobre el proceso. Nos interesará entonces, por ejemplo, quien está detrás de la cámara, cómo se realiza la exhibición, quién está presente o qué pautas siguen los espectadores en el tratamiento de las imágenes. Esta será la perspectiva de la *etnografía de la comunicación visual* desarrollada por Sol Worth y John Adair (1972) a partir del análisis de filmaciones realizadas por un grupo de indios navajo y por Richard Chalfen (1975) en su análisis sobre las películas caseras de una muestra de norteamericanos de clase media.

La tercera aproximación parte de la crítica cultural y analiza el cine etnográfico como modo de representación sujeto al control político, económico e ideológico. Esta posición parte del concepto de ideología y su relación con la dimensión estética, partiendo de la imposibilidad de separar el arte de la política y el sujeto de su contexto histórico. La crítica cultural en la que confluyen el análisis semiótico

(Derrida, Barthes), marxista (Raymond Williams, Althusser), psicoanalítico (Lacan) y feminista (Mulvey) plantea el terreno de la cultura como la arena de una lucha entre los distintos grupos sociales por el significado. En este sentido, el cine etnográfico puede entenderse como un producto de la industria cultural a través del cual se transmiten los valores de la sociedad dominante y la visión que ésta tiene de la diversidad cultural (Gurevitch, Bennet, Curran y Woollacott, 1982).

La crítica a la representación, centrada en la política de la representación en el cine etnográfico, cuestiona la autoridad de los realizadores, que pretenden hablar por las gentes representadas en sus películas y les imponen su significado. Catherine Lutz, entre otros autores, ha observado que el uso de la imagen de otras gentes para la construcción de un discurso sobre ellas supone un ejercicio de poder, ya que el realizador, generalmente, perteneciente a la cultura dominante impone su punto de vista sobre las sociedades representadas (Lutz y Collins, 1992).

Otra vía de poder, relacionada con la recepción del producto visual es la *apropiación* de estas imágenes de otras culturas en nuestro propio orden simbólico (Tomaselli, 1993). Finalmente, la imagen que la cultura dominante construye sobre los grupos minoritarios se impone también a estos moldeando su propia subjetividad individual y la forma en que verán su propio grupo de pertenencia.

Estudios recientes en este campo ponen especial interés en la interpretación de las imágenes más que en la producción de las mismas. Partiendo la noción de recepción en teoría literaria y de investigaciones sobre la audiencia televisiva se centran en la forma en que el sujeto recibe las imágenes y los modelos interpretativos que utiliza. Frente a la visión de un discurso dominante que se impone al lector, las nuevas corrientes señalan un proceso de negociación y de co-construcción del significado por el receptor.

El poder de la imagen se cuestiona a partir de las distintas *lecturas* que realiza el sujeto; no siempre acordes con el mensaje implícito en el producto. Equiparando texto escrito a "texto fílmico", esta tendencia en antropología visual explora cómo una determinada lectura del "texto audiovisual" puede subvertir el modelo que

pretende imponer la ideología dominante a través del documental o la película. Los grupos minoritarios pueden "darle la vuelta" al texto y construir un significado adaptado a sus propios esquemas culturales y modificando las valoraciones en función de su propia autoestima. En definitiva, el significado no está en la imagen proyectada en la pantalla, sino que se crea en la relación entre el espectador y el texto (Martínez, 1992: 131-161).

Si deseamos sistematizar los elementos específicos del debate en cine etnográfico, éstos se han desarrollado a partir de dos ejes principales: la producción y la recepción del cine. El primer núcleo de discusión gira en torno a la producción del cine etnográfico: ¿Debe el film adaptarse a los cánones descriptivos de la etnografía clásica? ¿Cómo se complementan la palabra y la imagen? ¿Cuál es la relación entre cineasta, antropólogo y sujeto filmado? ¿Cuál debe ser el rol de la teoría antropológica en la producción de un film etnográfico? ¿Qué cuestiones Éticas y políticas supone la apropiación de la imagen de otros pueblos para expresar un nivel de conocimiento antropológico? ¿A quién se dirige un documental etnográfico?

Comunicar el conocimiento antropológico a la máxima audiencia posible o adaptarse a los cánones de la etnografía es la piedra angular del debate en la producción de un documental etnográfico. Otra cuestión se relaciona con la capacidad del medio audiovisual para expresar el contenido de una etnografía. ¿Puede una película etnográfica entenderse "por sí misma" o esta debe presentarse acompañada de un texto escrito? Finalmente, otra de las cuestiones clave que se plantea la producción etnográfica documental es el nivel de participación que se establece entre productores y sujetos filmados.

El segundo núcleo de debate gira en torno a la recepción del cine etnográfico y enlaza con la antropología de la comunicación visual. ¿Cómo vemos y miramos las imágenes fotográficas? ¿Cómo extraemos información de una película? ¿Cómo tiene lugar el acto de comunicación entre productor, producto y audiencia? ¿Cómo se construyen las identidades colectivas a través de los medios de comunicación de masas? ¿Cuál es la relación entre la antropología y la industria cultural? Esta

discusión tiene dos vertientes. En la primera, el material audiovisual es entendido como texto dirigido a una audiencia. El cine utiliza un lenguaje propio y por tanto hay que dirigir la mirada a la película como texto; como modo de representación en el que la construcción, recepción e interpretación del film juegan un papel principal. En la segunda, lo que interesa no es el texto, sino el contexto que se crea en torno a la utilización de imágenes; el proceso de comunicación que se desarrolla en la planificación, producción, edición y exhibición de un film. Las corrientes teóricas son muy heterogéneas y en gran medida influenciadas por la orientación semiótica en la teoría cinematográfica y literaria.

Hay un tercer núcleo de debate que ha quedado oscurecido por las cuestiones derivadas del cine etnográfico como género documental: el cine o el vídeo de investigación etnográfica, en los que el *contexto audiencia* no es un contexto predeterminado: la audiencia debe adaptarse a los objetivos de la producción y no a la inversa. Diríamos que la etnografía fílmica o vídeo de exploración etnográfica crean unas nuevas condiciones de audiencia. Su estructura narrativa no responde a un contexto audiencia, sino a un contexto de exploración científica, como ya apuntó en su día L. R. Birdwhistell para las filmaciones de laboratorio (1973).

Los problemas teóricos y metodológicos que plantea la introducción de la cámara en el campo han alejado a muchos investigadores de su utilización. Es fácil caer en la simplicidad de considerar el registro audiovisual de un acontecimiento como un dato etnográfico por sí mismo, y es difícil evitar la interpretación de la representación audiovisual como un espejo de una realidad externa objetiva. Lo que nos permite distinguir, en una película, un juez de un fiscal, no está en las imágenes, sino en nuestro conocimiento cultural implícito, de la misma forma que no veremos un hibridoma en el microscopio sino sabemos antes lo que es. El problema entonces no está en cómo representar mejor cinematográficamente una realidad dada, sino en cómo utilizar este medio de representación para la construcción de datos etnográficos que nos permitan explicar mejor la organización social y las pautas culturales.

INTERROGANTES PARA LA ANTROPOLOGÍA VISUAL

La incorporación de las nuevas tecnologías de la imagen y el sonido, en especial, del cine y del vídeo, en la tarea antropológica despierta un sinnúmero de preguntas: ¿Qué aporta la capacidad de reproducir imagen, sonido e ilusión de movimiento a la metodología antropológica? ¿Qué tipo de datos recoge y cómo se pueden tratar y analizar? ¿Cómo modifica nuestro trabajo de campo la introducción de este nuevo instrumento tecnológico? ¿Qué tipo de conocimiento antropológico puede transmitir el vídeo y cómo se complementa con la palabra dada? ¿Qué criterios utilizamos al pasar una película en clase? ¿Cómo responden los estudiantes? ¿Cuál es la imagen de los sujetos representados? ¿Cómo miramos a través de la pantalla?

La introducción de la imagen en una disciplina de palabras -parafraseando a Margaret Mead, 1975- supone otra forma de tratar información sobre los aspectos sociales y culturales que queremos estudiar. Como decía Sol Worth, no es necesario pensar que es más importante, si la palabra o la imagen, sino descubrir nuevas formas de utilizar la imagen y la palabra (Worth, 1981:75). La fotografía y el cine se utilizaron para documentar "hechos" culturales; actualmente, el vídeo y el tratamiento de imágenes por ordenador permiten crear datos etnográficos a partir de la combinación de una gran variedad de fuentes (memoria etnográfica, documentación escrita, visual, auditiva) y de distintas técnicas descriptivas (tratamiento informático de datos cuantitativos y cualitativos).

Esto nos llevará a una reflexión sobre la estrategia de filmación entendida como parte del trabajo de campo etnográfico y sobre el análisis de los datos audiovisuales como proceso por el cual la grabación en vídeo es desligada de su papel mimético -reproducir la realidad- y de la experiencia directa -reflejo de la subjetividad del realizador- para pasar a ser tratada como una abstracción de una realidad más compleja -construcción del dato audiovisual-. El dato audiovisual no es pues un segmento de la cinta de vídeo o una imagen en la pantalla, sino una construcción teórica que se encuentra en la relación que el investigador establece entre su orientación epistemológica, el contexto de investigación y el instrumento de registro.

De esta manera, la grabación en video y el tratamiento de la información audiovisual se sitúa en el contexto de la metodología etnográfica.

La aplicación de las técnicas visuales en la antropología supone una reflexión crítica sobre la representación visual de las culturas y propone la construcción de teorías que relacionen el conocimiento antropológico con las técnicas y teorías cinematográficas. Debemos reflexionar sobre el llamado lenguaje cinematográfico y cuáles son sus posibilidades si queremos trabajar con ellas. Las nuevas tecnologías pueden modificar nuestra forma de investigar la realidad cultural en cuanto nos proporcionan nuevas herramientas para la construcción de datos, sin necesidad de pensar ingenuamente que la cámara es un instrumento objetivo que puede recoger sin distorsionar la complejidad de lo que entendemos como fenómenos sociales o realidades culturales. La crisis de la representación abre el camino a la investigación. Investigación sobre producción y recepción de productos audiovisuales sobre "otras realidades culturales". Investigación sobre la utilización de la cámara sobre el terreno y valor para crear nuevas metodologías de producción y análisis de datos etnográficos que nos permitan la construcción teórica.

NOTAS

. Este artículo resume parte de las argumentaciones sobre representación y cine etnográfico presentadas en mi tesis doctoral La mirada antropológica o la antropología de la mirada; de la representación visual de las culturas a la cámara de video como técnica de investigación etnográfica. Universidad Autónoma de Barcelona, Enero de 1995. Mi trabajo actual es como responsable del Laboratorio Audiovisual en Ciencias Sociales del Seminario de Antropología y Sociología del Derecho, Departamento de Ciencia Política y Derecho Público, de la Universidad Autónoma de Barcelona. Agradezco a Pompeu Casanovas, Emma Teodoro, Miguel Lucena y a los demás componentes del Seminario sus comentarios y sugerencias.

. "... no es lo mismo el uso de la cámara como instrumento de observación y de análisis, que la realización de un producto audiovisual. (...) Esta búsqueda de imágenes que mostrasen una realidad lejana a nosotros, si se quiere, exótica, estaba motivada en parte, por la idea de editar un vídeo, que aunque a medida que pasaban los días nos planteaba más dudas, no nos abandonó en ningún momento, llegando a ser sus víctimas". M. Cerezo, A. Martínez, P. Ranera Sánchez, 1996:140-141.

. Muchas películas o documentales tratan las relaciones humanas de una forma "reveladora", de forma que nos ofrecen una comprensión compleja de estas relaciones sociales, de los conflictos interculturales o de patrones de comportamiento, valores y sentimientos desde una perspectiva muy enriquecedora como seres humanos inteligentes y sensibles que somos. Sin embargo, el cine o el vídeo etnográficos no tienen por qué competir con estas producciones, ya que se propone otros medios y objetivos; otra forma de aproximarnos a la comprensión de la naturaleza humana. A veces, mucho más limitados y precisos en relación a un problema teórico muy concreto y, por tanto, mucho menos eficaces en la transmisión de una comprensión de la complejidad del ser humano. Por consiguiente no estoy despreciando estas producciones, sino todo lo contrario. Lo que pretendo es distinguirlas de las necesidades concretas de un etnógrafo o etnógrafa en el campo y cómo el vídeo puede servir a estas necesidades, que son, en principio, distintas a las de la elaboración de un documental o de una película de ficción.

. No quisiera dar a entender que no considere necesario un análisis de las películas de ficción desde la antropología, ni tampoco negar el hecho de que un director de cine puede realizar una película de ficción bien documentada. Al contrario, una línea importante de la antropología visual se dedica al estudio de estos productos culturales, como mitos, como discursos ideológicos o como procesos en los que intervienen para la formación de identidades colectivas. Las propias producciones etnográficas pueden ser, han sido y deben ser examinadas desde estas y otras perspectivas. Cómo representamos audiovisualmente la diversidad cultural es la pregunta central de este artículo.

. En este artículo utilizo el término film tanto para referirme a la película cinematográfica como para la cinta de vídeo, en el sentido de que ambos son un soporte lineal para la grabación y reproducción de la imagen. Del mismo modo, tanto para el rodaje cinematográfico como para la grabación en vídeo utilizo el verbo filmar, aunque ambas tecnologías para la captación y reproducción de las imágenes difieran -proceso fotoquímico o electromagnético-.

. Sol Worth propone que clasifiquemos el cine etnográfico no por su estilo, género, contenido o intencionalidad, sino por cómo se utiliza un material fílmico. No es necesario preguntarnos si una película es o no es antropológica, sino cómo la utilizamos. La aproximación de Sol Worth nos propone dejar de pensar el cine etnográfico como texto válido por sí mismo, para pensarlo en relación al contexto y desarrollar así metodologías sobre cómo puede ser utilizado en ciencias sociales. Ver Sol Worth, 1981.

. En la actualidad y para la investigación, nos interesa más la utilización del vídeo que el cine, dadas sus ventajas en coste económico, manejabilidad y facilidad de reproducción. Sin embargo, debo referirme también al cine para recoger la experiencia cinematográfica precedente, así como la posibilidad de seguir trabajando en cine, especialmente, cuando se trata de la elaboración de un

documental etnográfico, ya que la calidad de la imagen sigue siendo, por ahora, mejor.

. Ver, por ejemplo, el trabajo de Francisco Ferrándiz entre un grupo espiritista en Venezuela. El autor utiliza la cámara durante el trabajo de campo y entabla una relación muy especial entre los espiritistas a través de la cámara. La cámara no solo le permite "contar mejor" el número de velas del altar, también descubrir comportamientos pautados de los distintos espíritus y establecer un diálogo con los espiritistas (más que elicitación de respuestas). Ferrándiz, 1996:105-119.

. He desarrollado este esquema en otro artículo: "El vídeo como técnica de exploración etnográfica" en Antropología de los Sentidos: La vista, García Alonso, Martínez Pérez et al., Celeste Ediciones, Madrid, 1996. Aquí se ofrece una versión ampliada del apartado "Modelos de representación y estrategias de filmación".

. Sobre esta condición del cine documental es interesante el documental *El efecto Kulechov*, donde vemos la reconstrucción de sucesos históricos como el caso Dreyfus sin que el realizador indicara la procedencia ficticia de las imágenes y la inserción de imágenes reales pero no coincidentes con las ciudades y acontecimientos narrados.

. "El realizador de *direct cinema* introducía su cámara en una situación de tensión y esperaba lleno de esperanza a que ocurriera una crisis; la versión de Rouch del *cinéma vérité* intentaba precipitarla. El artista de *direct cinema* aspiraba a la invisibilidad; el artista que seguía el *cinéma vérité* de Rouch era generalmente un participante reconocido. El artista del *direct cinema* juega el rol de un invitado no implicado; el artista del *cinéma vérité* toma el de provocador". Barnouw citado por Bill Nichols en Representing Reality, Indiana University Press. pág. 39.

. Algo parecido realiza el director iraní Abbas Kiarostami en *A través de los olivos* (1994), en tanto que trabaja sin un guion previo en la organización de las secuencias. La estructura de la película, los diálogos y las escenas se crean durante la propia filmación. Esta película sobre el rodaje de una película, pero que no es sobre el rodaje de una película sino sobre dos de sus personajes, combina el género documental con el género de ficción y a la vez, introduce actores no profesionales junto con actores profesionales. Esta película combina la ficción y el documental, es como un "documental ficción" o una "ficción documental". Jean Rouch no utiliza actores profesionales ni tampoco aparece en escena como director, ya que él es uno con la cámara que mira; no hay distancia entre la cámara y él. Por otra parte, Jean Rouch se propone la creación de una "*etnografía ficción*", y, en este sentido, el argumento está sugerido por los propios actores, que intervienen también en la organización de la puesta en escena filmada. Es decir, en la película de Kiarostami el actor no tiene conciencia de que su vida es la que se está reflejando en el film; está sujeto a las órdenes del director, aunque pueden desobedecerlo. Mientras que en las películas de Rouch, los actores saben que son actores, personajes y sujetos

al mismo tiempo. La relación entre actor y director en la obra de Rouch está definida por la complicidad.

. El documental etnográfico ha intentado incorporar estas críticas en sus estilos de filmación, en el modo de producción y en los esquemas de representación. Sobre las políticas de la representación ver el apartado "Politics, ethics and indigenous imaginery" en Film as Ethnography, P.I. Crawford & D. Turton, ed. University of Manchester Press.

. "El trabajo de campo antropológico ha sido representado al mismo tiempo como laboratorio científico y como un rito de paso personal. Ambas metáforas expresan acertadamente el intento imposible de la disciplina de fusionar las prácticas subjetivas y objetivas. Hasta hace poco, esta imposibilidad era enmascarada mediante la marginalización de las raíces intersubjetivas del trabajo de campo, a través de excluirlas del texto etnográfico riguroso y relegándolas a los prefacios, memorias, anécdotas y confesiones. Más tarde, este conjunto de normas disciplinarias fueron echadas de lado. La nueva tendencia de nombrar y citar más extensamente a los informantes y de introducir elementos personales en el texto está alterando la estrategia discursiva de la etnografía y los modelos de autoridad. Gran parte de nuestro conocimiento sobre otras culturas debe verse ahora como contingente, el resultado problemático del diálogo intersubjetivo, de la traducción y la proyección. Esto supone un problema fundamental para cualquier ciencia que se desarrolle desde lo particular a lo general, que puede utilizar verdades personales como ejemplos de fenómenos típicos o como excepciones de pautas colectivas." James Clifford, 1986:109.

. "¿Quién tiene el poder para representar a quién? y ¿cuáles son los efectos de esas imágenes en la formación de nuestras actitudes y nuestras memorias sobre otros grupos? Estas preguntas son fundamentales en un mundo donde las representaciones visuales perpetúan las ideologías dominantes y operan como un bien económico". Kathleen Kuehnast, 1992:183.

BIBLIOGRAFÍA

Ardévol, E. 1995a. La mirada antropológica o la antropología de la mirada; de la representación visual de las culturas a la cámara de video como técnica de investigación etnográfica. Universidad Autónoma de Barcelona, Enero de 1995.

Ardévol, E. 1995b. *Tendencias teóricas y metodológicas en el cine etnográfico*, Imagen y Cultura, E. Ardévol y L. Pérez-Tolón, eds. Biblioteca de Etnología, Dip. Prov. de Granada.

Ardévol, E. 1996. *El vídeo como técnica de exploración etnográfica*, Antropología de los Sentidos: La vista, García Alonso, Martínez Pérez et altri, eds. Celeste Ediciones, Madrid, 1996.

Asch, T. 1995. *Modelos de colaboración en el cine etnográfico*, Imagen y Cultura, Lecturas en antropología visual. E. Ardévol y L. Pérez Tol n, ed. Ediciones de la Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura.

Asch, T. 1982. *Collaboration in Ethnographic Filmmaking: A personal View*, Canberra Anthropology, vol 5, num. 1, 1982.

Birdwhistell, R.L. 1973. Kinesics and context, Essays on body-motion communication, Penguin Books, 1973.

Cardin, A. 1988. *Los indios nos salen ocultistas*, Tientos Etnológicos, Ed. Júcar, Madrid.

Casetti, F. y di Chio, F. 1991. Como analizar un film, Instrumentos Paidós, Barcelona.

Cerezo, M. Martínez, A. y Ranera, P. *Tres antropólogos inocentes y un ojo sin párpado*, Antropología de los Sentidos: La vista, García Alonso, Martínez Pérez et altri, eds. Celeste Ediciones, Madrid, 1996.

Clifford, J. 1986. *On Ethnographic Allegory*, Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography, J. Clifford & G.E. Marcus, ed. University of California Press, 1986

Clifford, J. 1988. *On ethnographic surrealism*, The predicament of culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art, Harvard University Press, 1988.

Crawford, P.I. 1992. *Film as discourse: the invention of anthropological realities*, Film as Ethnography, Manchester University Press, 1992.

Chagnon, N. 1968. Yanomam , The Fierce People, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1968.

Chalfen, R. 1975. *Cinema naivite: a study of home moviemaking as visual communication*, Studies in the Anthropology of Visual Communication, núm.2.

Chiozzi, P. 1989. *An experience in teaching visual anthropology in an Italian High School*, Teaching Visual Anthropology, P. Chiozzi, ed. European Association for Visual Studies of Man, Italia.

De France, Claudine. 1989. Cinema et Anthropologie, Foundation de la Maison des Sciences de l-Homme, Paris.

De Brigard, Emilie. 1975. *History of Ethnographic Film*, en Principles of Visual Anthropology, P. Hockings Ed. Mouton, The Hague.

- Derrida, J. 1989. La escritura y la diferencia, Anthropos, Barcelona.
- Frigolé, J. 1996. *Estructura y simbolismo de Como agua para el chocolate: jerarquía e incesto*, Quadrens de L-Institut Catal d-Antropologia, núm. 8-9, Barcelona.
- Geertz. C. 1987. La interpretación de las culturas, Gedisa, Barcelona.
- Gurevitch, M., T. Bennet, J. Curran y J. Woollacott, 1982. Culture, Society and The Media, Methuen.
- Heider, K.G. 1976. Ethnographic Film, University of Texas Press.
- Jakins, Ira. 1988. *Margaret Mead & Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film*, Cultural Anthropology, vol. 3 núm. 2 May.
- Kuehnast, Kathleen. 1992. *Visual imperialism and the export of prejudice: an exploration of ethnographic film*, Film as Ethnography, P.I. Crawford & D. Turton, eds. University of Manchester Press.
- Lutz, C. & Collins, J. 1992. *The Photographs as an Intersection of Gazes*, Visual Anthropology Review, Winter.
- MacDougall, D. 1992. *Whose story is it?*, Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions, Proceedings from NAFA, P.I. Crawford & J.K. Simonsen, Intervention Press, Aarhus.
- MacDougall, D. 1975. *Beyond Observational cinema*, Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, Ed. Mouton, The Hague.
- Martínez, W. 1992. *Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship*, Film as Ethnography, P.I. Crawford & D. Turton, eds. University of Manchester Press.
- Mead, Margaret. 1975. *Visual Anthropology in a discipline of words*, Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, Ed. Mouton, The Hague.
- Minh.ha Trinh T. y Chen, N. 1994. *Speaking Nearby*, Visualizing Theory, Lucien Taylor, ed. Routledge, NY-London.
- Minh.ha, Trinh T. 1993. *The Totalizing Quest of Meaning*, Theorizing Documentary, Michael Renov, ed. Routledge, AFI Film Readers, NY-London.
- Nichols, B. 1991. Representing Reality, Indiana University Press.
- Rouch, J. 1975. *The Camera and Man*, Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, ed. Mouton Publishers, The Hague, 1975.

Ruby, J. y B. Meyerhoff, 1982. A Crack in the Mirror, Reflexive Perspectives in Anthropology, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Ruby, J. 1980. *Exposing yourself: Reflexivity, Anthropology and Film*, Semiotica, núm. 3.

Singer, A. y Steven Seidenberg, 1992. *Televising Culture: The Representations of Anthropology in British Broadcasting*, Visual Anthropology Review, vol. 8 núm 1. Spring.

Tomaselli, K. 1993. Appropriating Images: The Semiotics of Visual Anthropology, Co-publicado por IP & Anthropos Publishers.

Vertov, D. 1973. El cine-ojo, Ed. Fundamentos, Madrid.

Worth, S. y Adair, P. 1972. Through Navajo Eyes, Bloomington, Indiana University Press.

Worth, S. 1981. Studying Visual Communication, University of Pennsylvania Press.

Young, C. 1975. *Observational Cinema*, Principles of Visual Anthropology, P. Hockings, Ed. Mouton, The Hague.

FILMOGRAFÍA

Ardévol, E. *ETNOGRAFIA D'UN APRENTATGE* (1994), VHS, 23'. Biblioteca de Lletres, UAB.

Asch, T. & Chagnon N. *THE AX FIGHT* (1975), EE.UU. color, 29'. Documentary Educational Resources. Watertown, Mass.

Bateson, G. & Mead, M. *TRANCE AND DANCE IN BALI* (1952), EE.UU. B/N, 20'. New York University Film Library.

Connolly, B. & Anderson, R. *FIRST CONTACT* (1983), color y B/N, 70'. Documentary Educational Resources. Watertown, Mass.

Flaherty, Robert. *NANOOK OF THE NORTH* (1922), B/N, 70'. Révillon Frères, Paris. (Canadá)

Lansing, S. *THREE WORLDS OF BALI* (1988), EE.UU. color, 59'. Serie Odyssey, TV.

----- *THE GODESS AND THE COMPUTER* (1989), EE.UU. 15'. University of Southern California.

MacDougall, D. *FAMILIAR PLACES* (1980), Australia, color, 53'. University of California Extension Meida Center.

Minh. ha, Trinh T. *REASSEMBLAGE* (1982) EE.UU. color, 40'. Women Make Movies, New York.

Navajo Film Project. *THE NAVAJO FILM THEMSELVES* (1966), EE.UU. 16mm. (serie). Museum of Modern Art, Arizona.

Rouch, J. *MOI, UN NOIR* (1957), Francia, color, 80'. Films de la Pleiade.

----- . *JAGUAR* (1953-1967), Francia, color, 105'. Documentary Educational Resources. Watertown, Mass.

----- . *LES MA TRES FOUS* (1957), Francia, color, 35'. Documentary Educational Resources. Watertown, Mass.

----- . & Morin, E. *CHRONIQUE D'UN T* (1961), Francia, 90'. B/N, Argos Films.
Schorno, S. & Ardévol, E. *COMUNITAS EXPERIENCE* (1991) VHS, 12'.
USC.

ANEXO N° 2

