ÍNDICE

Introducción.

1. Aproximación teórica al cine etnográfico.

1.1. Definición de cine etnográfico.

1.2. Tipología del cine etnográfico según su finalidad.

1.3. Cuestiones polémicas en torno al cine etnográfico:

1.3.1. Investigación/difusión.

1.3.2. Función de la teoría antropológica en el cine etnográfico.

1.3.3. Cine etnográfico y veracidad.

1.3.4. ¿Es el cine etnográfico objetivo?

1.3.5. Imagen y sonido en el cine etnográfico.

1.3.6. Ética y cine etnográfico.

1.3.7. Cine etnográfico reflexivo.

2. Análisis y comparación de dos documentales

2.1. Análisis del documental: «Guayana francesa, una selva de ensueño»

2.1.1. Unidades de contenido.

2.1.2. Relación imagen y sonido.

2.1.3. Estructura.

2.1.4. Personajes

2.1.5. Características del documental.

2.1.6. Temas relativos a los indios.

2.1.7. Tratamiento de estos temas.

2. Análisis del documental: «Tribus del Amazonas»

2.2.1. Unidades de contenido.

2.2.2. Relación imagen y sonido.

2.2.3. Estructura.

2.2.4. Personajes

2.2.5. Características del documental.

2.2.6. Temas tratados.

2.2.7. Tratamiento de estos temas.

2.3. Comparación de ambos documentales.

Conclusión

Bibliografía.

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se tratan, en la primera parte, algunas cuestiones teóricas relativas al cine etnográfico, especialmente aquellas que han suscitado polémica entre los autores más representativos en este campo. Todo ello proporciona un trasfondo de referencia necesario para abordar la segunda parte en la que se analizan dos documentales, para luego proceder a su comparación.

Con este fin, estudiamos una película de Jacques-Yves Cousteau sobre los indios del Amazonas que forma parte de una colección que se emitió como serie de televisión y actualmente se comercializa como vídeo doméstico. El siguiente documental es también de uso doméstico, pertenece a una colección de GEO y trata el tema de la Guayana francesa. En nuestro análisis nos centraremos especialmente en la situación de las culturas autóctonas de aquella zona y en cómo se aborda el tema en los dos documentales.

1. APROXIMACIÓN TEÓRICA AL CINE ETNOGRÁFICO.

Desde los primeros tiempos del cinematógrafo existió gran interés por recoger escenas reales acerca de diversos comportamientos humanos para

ofrecerlas a un público que difícilmente podía acceder a ellos; de hecho, muchos filmes de entonces tenían este uso.

Desde aquellos primeros tiempos, los realizadores expresaron sus teorías y puntos de vista sobre esa actividad. Podemos mencionar a autores especialmente representativos como Dziga Vertov que intenta reflejar la vida misma con el objeto de extender su ideología a favor de la revolución soviética; o bien Flaherty quien, alejándose de ideas colonialistas, convive durante bastante tiempo con las comunidades que quiere filmar para poder captar sus problemas y modos de vida y ofrecerlos al hombre de la calle; Jean Vigo que propone un tipo de documental social ideológicamente orientado; o John Grierson, gracias a quien el documental entra en la historia del cine como género, que pretende usar el cine como un púlpito para educar a los ciudadanos. Podemos recordar también a Jean Rouch (en opinión de E. de Brigard [1] es el primer profesional con dedicación plena al cine etnográfico) que dio origen al Cinéma-Vérité, el cual implicaba una actitud participativa por parte del realizador [2].

El hecho es que el cine etnográfico, que empezó como un fenómeno del colonialismo, floreció en épocas de cambio político: revoluciones socialistas, reformas democráticas e independencia de las naciones en vías de desarrollo. Desde los años 50-60 hasta nuestros días, los documentales pasaron a formar parte de la programación de televisión y a partir de entonces, el cine etnográfico se convierte en una disciplina institucionalizada [3].

Podemos completar este somero recorrido histórico con las consideraciones que aporta W. Martínez [4] en cuanto a la etnografía audiovisual convencional desde sus comienzos hasta la actualidad. En un sentido amplio, se pueden establecer cuatro tendencias de representación: «[...] La mayoría de los primeros documentales etnográficos pueden considerarse como representaciones mitopoéticas de aventuras épicas [...] de ahí se pasó a una descripción de tipo observacional y objetivante de los pueblos indígenas [...]. Una tercera tendencia es la posición orientalista basada en la representación mitificadora, contemplativa y estética del primitivo. [...] Los filmes más recientes combinan una aproximación periodística e interactiva prestada del cinéma-vérité francés y de los documentales de la televisión». En las tres primeras tendencias, las más tradicionales, predomina el monólogo en el que la voz del 'primitivo', del otro, estaba siempre mediatizada por la interpretación autorizada del antropólogo.

En cuanto al marco teórico del cine etnográfico, éste se entronca actualmente con una nueva rama del saber, la antropología visual, que se ocupa del estudio de la cultura a través de la imagen. Esta disciplina surgida a partir de 1968, que enlaza con la antropología cultural por una parte, y con el estudio de la imagen por otra, se fundamenta teóricamente a partir del libro

colectivo de 1975 *Principles of visual anthropology*, recopilación de artículos de varios autores bajo la dirección de Paul Hockings.

Desde entonces se han ido desarrollando diversas metodologías y tendencias teóricas inmersas en varias escuelas europeas y americanas sobre la producción de cine etnográfico y su análisis.

1.1. Definición de cine etnográfico:

Émilie de Brigard [5] explica que generalmente se define el cine etnográfico como «aquél que pone de manifiesto patrones culturales». Según esta definición «todos los filmes pueden considerarse etnográficos, bien por su contenido o por su forma o por ambos. No obstante, algunas películas son más reveladoras que otras».

En este sentido, enlaza con Karl G. Heider [6] quien establece los criterios por los cuales se puede considerar que un filme es más etnográfico que otro, es decir lo que designa como ‘grado de etnograficidad’ de una película, dado que no estima operativo considerar el cine etnográfico como una categoría cerrada o categoría compartimento. Para él, «el atributo más importante de un filme etnográfico es el grado de información basada en la comprensión etnográfica». Fija una serie de criterios que permiten clasificar ciertas películas como etnográficas:

1. Para que una película tenga valor etnográfico requiere un estudio y observación a largo plazo sobre el terreno que permita la descripción detallada y el análisis del comportamiento humano. No puede limitarse a una aproximación intuitiva o estética.

2. Por otra parte, los comportamientos concretos que recoge el filme deben ser enmarcados en su contexto cultural para establecer una generalización a partir de imágenes visuales específicas. Debe existir un equilibrio entre la información que contiene la narración del filme con la que proporciona la imagen y no contradecirse.

3. Otro principio básico sería el holismo o acercamiento completo, es decir, la necesidad de presentar a las personas y su comportamiento en su contexto social y cultural y no de forma aislada puesto que esto conlleva un escaso o nulo valor etnográfico.

4. Un aspecto importante de la etnografía es la búsqueda de la verdad, es decir, el mantenimiento de la exactitud y veracidad, eliminando elementos que distorsionen en la medida de lo posible.

Así pues, considera que una película etnográfica debe ser juzgada en relación con la etnografía y, aunque alude a la dificultad que supone la definición de cine etnográfico, lo intenta con una sola frase: «Cine etnográfico es todo aquel que refleja una comprensión etnográfica» (previa a la filmación). Para él ésta siempre será algo más que la suma de etnografía y cine: «El esfuerzo de pensar cinematográficamente sobre la etnografía y el pensar etnográficamente a través del cine tiene como resultado una nueva y distinta comprensión de cada una de estas disciplinas».

1.2. Tipología del cine etnográfico según su finalidad

El primer autor que reconoció la importancia del cine en antropología fue Regnault (fisiólogo interesado por la antropología que, en 1888, hizo por primera vez cine etnográfico) quien formuló una tipología de acuerdo con su finalidad: entretenimiento, educación o investigación.

Griaule por su parte, en 1957, mantuvo la concepción de Regnault y distinguió tres tipos de filmación: tomas de archivo para la investigación, películas para la enseñanza de la antropología y documentales educativos o para el público en general.

Emilie de Brigard [7] reseña otra clasificación del filme etnográfico por parte de André Leroi-Gourhan [8] (1948): el filme de investigación, el filme exótico o de viajes (del que hay que huir por superficial y expoliador) y el filme sobre el terreno producido sin metas científicas pero con valor etnográfico, tipologías que subsisten en la actualidad.

Según los autores consultados, se ruedan películas para la investigación antropológica que pueden ir acompañadas de texto escrito, películas para la educación (en las universidades) y películas para el público en general (documental televisivo por ejemplo o vídeo para uso doméstico).

1.3. Cuestiones polémicas en torno al cine etnográfico:

A continuación iremos planteando algunas cuestiones que han suscitado polémica entre los teóricos del cine etnográfico.

1.3.1 Investigación / difusión:

Esta primera cuestión está relacionada con el punto anterior, dado que la finalidad del filme determina un grado variable de profundización en la cultura. A este respecto, Timothy Ash [9] afirma que es «posible hacer películas con propósitos diferentes a partir de las mismas imágenes, si dichas imágenes se obtienen teniendo presentes unas necesidades investigadoras».

Por su parte, K. Heider [10] opina que no hay por qué desdeñar ciertas películas que, aunque no tengan ninguna intención científica ni estén orientadas desde la etnología, tienen una impronta etnológica: consiguen entretener y plantean consideraciones importantes y serias.

Ahora bien, la pretensión más extendida entre los autores consultados es el rigor científico en la producción de este tipo de cine y la distorsión mínima de la realidad. Heider [11] dice a este respecto: «Debemos puntualizar ahora y no olvidar que cuando hablamos de cine etnográfico, la etnografía debe prevalecer sobre la cinematografía, si las exigencias etnológicas entran en conflicto con las cinematográficas, las etnológicas deben predominar».

1.3.2. Función de la teoría antropológica en el cine etnográfico.

La relación entre cine etnográfico y antropología es patente ya que el cine es un importante instrumento de trabajo para la antropología y ha sido utilizado como una libreta de notas para registrar los acontecimientos que son demasiado complejos, rápidos o pequeños para ser captados por el ojo desnudo o anotadas por escrito para ser posteriormente analizadas por el antropólogo [12]. En este sentido, Margaret Mead (1962) considera al cine como una herramienta de trabajo esencial puesto que «en una ciencia como la antropología, la cual en su misma naturaleza trata con materiales históricos y evanescentes, existe una especial obligación de registrar todas las observaciones con la máxima precisión posible, puesto que proporcionan la base irremplazable de futuras observaciones y de la construcción de las presentes y futuras teorías» [13].

Por otra parte, el cine, como la fotografía o el vídeo es, para la antropología no sólo una herramienta para la investigación porque facilita el registro de la observación, sino también un producto de la investigación [14].

Ahora bien, la polémica entre cine etnográfico y antropología surge con relación a los documentales etnográficos los cuales, en una considerable proporción, según los teóricos, están escasamente fundamentados en el rigor antropológico tanto si se destinan a una audiencia general como si tienen una orientación pedagógica. Teniendo en cuenta que existen dos tendencias en la producción de cine etnográfico, una procedente del cine documental y otra de la antropología social y cultural, la causa de esta falta de rigor es debida probablemente al hecho de que el cine documental ha desarrollado su propia teoría y metodología y, a veces, ha incorporado planteamientos de la antropología aunque no siempre explícitamente y en concordancia con los objetivos de esta disciplina [15]. En definitiva, dada la amplia difusión de los documentales etnográficos a través de la televisión se exige un mayor rigor antropológico y científico.

En esta línea, es interesante reseñar las consideraciones de Jack R. Rollwagen [16], quien critica el acercamiento al cine etnográfico desde una posición cinematográfica exclusivamente, obviando la teoría antropológica, es decir, con la idea de que gracias a la cámara se describe la realidad tal como es (de ser así, la teoría antropológica, no sería más que un factor secundario en los filmes etnográficos). Según Rollwagen, la antropología debe aportar un marco teórico a la observación de la realidad que guíe la filmación, para que el resultado sea científico [17], puesto que «la ciencia es una forma de aproximación al objeto de estudio, no el objeto mismo».

La antropología visual, en su opinión, debe fundamentarse esencialmente en los elementos siguientes: el sistema cultural en el estudio de los seres humanos, la aproximación holística a los sistemas culturales, la aproximación comparativa, el estudio de casos y las corrientes emic / etic [18]. Esto implica un análisis antropológico profundo antes de la filmación, de tal forma que el marco teórico sea el que oriente las elecciones al filmar. Para alcanzar rigor científico en sus producciones, exige que el cineasta esté formado antropológicamente. Únicamente así podrá abordar el estudio los sistemas culturales en las sociedades humanas desde una perspectiva intercultural.

Los planteamientos de Rollwagen se oponen a otras orientaciones dentro del cine etnográfico a las que considera escasamente formadas en antropología, así por ejemplo: el cine «observacional», en el que el cineasta como «observador» mira el acontecimiento mientras filma (Young 1975) o «el cine participativo» en el que el cineasta reconoce la intrusión en el mundo de sus objetos filmados y les pide que influyan directamente en el filme, imprimiendo su propia cultura en él (Mc Dougall).

Otra solución para lograr rigor antropológico en el cine etnográfico sería la estrecha colaboración del etnocineasta con el antropólogo, lo cual, en la práctica no deja de tener sus complicaciones como explica T. Asch en su artículo «La colaboración en la realización de documentales etnográficos» [19].

Por otra parte, la antropología cultural, desde finales de los años 80, se encarga de estudiar los discursos audiovisuales que están inmersos en una cultura, a los autores que han analizado otras culturas y también a los espectadores y las claves interpretativas que aplican éstos desde su propia cultura, es decir, analiza la recepción (antropología postmoderna).

En esta tendencia es significativo el artículo de Wilton Martínez [20] fundamentado en la idea de que el significado surge de la actividad del lector confrontado a la estructura del texto, teniendo presente el discurso dominante occidental sobre los pueblos llamados primitivos. Este autor se pregunta hasta qué punto el etnógrafo tiene autoridad para representar

esos pueblos supuestamente primitivos y hablar de ellos (se trata de una corriente contra el discurso colonialista).

1.3.3. Cine etnográfico y veracidad:

Otro gran aspecto polémico del cine etnográfico es la búsqueda de la verdad, es decir, el mantenimiento de la exactitud y veracidad eliminando elementos que las distorsionen, en la medida de lo posible.

Heider [21] plantea la naturaleza de la verdad que muestra el cine etnográfico y advierte que, aunque nadie defiende lo falso y todos los etnógrafos están de acuerdo en lo que constituye una distorsión deshonesto y no científica, en ocasiones, se manipula la realidad a través de una serie de falsedades para crear una verdad más elevada. Por ello, plantea que hay que ser especialmente cuidadosos con las reconstrucciones a partir de información diversa y las generalizaciones que, aunque son procedimientos aceptados como convenciones metodológicas por los estudiosos de la cultura, pueden conducir a la manipulación de la verdad.

Por otra parte, para Rodríguez Marchán [22] el referente del cine etnográfico es la realidad filmada 'al natural' sin artificios que la deformen pero «el problema del referente cinematográfico, ya sea para el film de ficción o para el documental, se traslada a lo que podríamos considerar la realidad aceptada como verosímil por el espectador: la veracidad». Según este autor, el espectador asumirá la supuesta verdad del cine documental, tanto por el grado de respeto que tales imágenes mantengan con la realidad que conoce, como por su materia formal, ya que, al parecerse al reportaje fotográfico, se le considerará auténtico documento.

El aspecto comentado se encuentra estrechamente relacionado con el que abordamos a continuación en el que se aportan las opiniones de diversos autores acerca de la objetividad en el cine etnográfico.

1.3.4. ¿Es el cine etnográfico objetivo?

El cine etnográfico persigue la objetividad pero, aunque el cineasta pretenda ser objetivo, efectúa una selección a partir de la realidad para mostrar lo que considera más significativo, operación en la que está inevitablemente condicionado por su personalidad y por su propia cultura, por tanto siempre hay un grado de subjetividad que conlleva un grado de distorsión de la realidad.

Ya Flaherty, en 1937 planteó la cuestión de la objetividad: «La finalidad del documental, tal y como yo lo entiendo, es representar la vida en la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber,

que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo. Nadie puede filmar y reproducir, sin discriminación, lo que le pase por delante, y si alguien fuese lo bastante inconsiderado como para intentarlo, se encontraría con un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado, y tampoco podría llamarse film a ese tipo de tomas» [23].

El mismo planteamiento encontramos en Jorge Preloran [24] para quien la objetividad no existe: «como seres humanos no podemos ser objetivos, ya que cada uno de nosotros posee una verdad fundamental, una ideología, una visión del mundo que nos rodea. [...] El cine etnográfico, como cualquier otra actividad humana, tiende a expresar los prejuicios de sus creadores, aunque éstos traten de ser objetivos». Prelorán, defensor de la estética y de concepciones artísticas en el cine etnográfico, considera que, aunque se intente un acercamiento objetivo, la objetividad nunca será pura porque siempre se selecciona y se excluye. Prefiere optar por un enfoque subjetivo y artístico y utilizar el cine como arte.

Existe otra posición que parte de presupuestos empírico / positivistas para el mantenimiento de la objetividad. Consiste en la utilización de una cámara manipulada lo imprescindible que produzca tomas lo más largas posible que luego se montan por orden cronológico. Este tipo de films pueden servir como soporte para la investigación, pero no es ése el estilo de los documentales que estamos acostumbrados a ver, en los que el aspecto estético es un elemento importante (no olvidemos que la difusión de los documentales hoy día está inmersa dentro de la competitividad del mercado).

Heider, por su parte, (citado por Jay Ruby) [25] ha estudiado los tres momentos del proceso cinematográfico en los que, en su opinión, para lograr un efecto estético, puede producirse distorsión de la realidad:

1. Delante de la cámara por la intrusión del realizador, mediante el guión y los actores o mediante la participación del realizador en la escena cultural.
2. En el estilo del cineasta que no se limita simplemente a reproducir la realidad.
3. En el montaje.

¿Estaría pues, reñida la objetividad con la estética?. Según Heider, no, siempre que el grado de distorsión se mantenga en lo mínimo posible.

Enlazando con los tres factores susceptibles de producir distorsión de la realidad en el cine etnográfico, Claudine de France [26] trata acerca del procedimiento de subrayado que efectúa el etnocineasta para atraer la atención

del espectador (encuadres, ángulos de toma, movimientos de la cámara) y centrarla en ciertos aspectos, a la vez que se difuminan otras imágenes sin hacerlas desaparecer totalmente.

Una cuestión problemática que enlaza con el punto 1 que expone Heider en cuanto a distorsión de la realidad, es el problema de la presencia de los autores en la comunidad que van a filmar. En este sentido, explica Jean Rouch [27] que es preferible que el etnocineasta no cuente con un gran equipo de personas porque, dado que debe permanecer bastante tiempo en la comunidad que va a filmar, esto sería incompatible con las agendas y sueldos de un equipo de técnicos. Además el hecho de filmar una película en una comunidad supone una violación de su privacidad. Es lógico pensar que la presencia de extranjeros trastorne la vida de los sujetos filmados de modo que este hecho incida en la verdad cultural que se desea captar (esto quizá dependerá de la mayor o menor costumbre que tengan las comunidades de recibir extranjeros).

Otro aspecto que puede alejar el filme etnográfico de la supuesta objetividad es el hecho de que la mayor parte de ellos incluye elementos narrativos. A veces son reconstruidos, para aportar un mayor dramatismo al filme y mantener así la atención del espectador, es decir mantener el suspense, normalmente a cargo de un personaje que cuenta una historia o bien a través de la estructura del viaje con distintas paradas.

En estrecha relación con la objetividad, la distinción entre ficción / no-ficción atañe también directamente al cine etnográfico que, tradicionalmente, se ha considerado no- ficción. Pero los límites entre ficción y no- ficción no aparecen claramente delimitados, dado que, como afirma Zunzunegui «todo filme documenta una ficción pero todo filme documental ficcionaliza una realidad preexistente».

La misma imprecisión en dicho límite encuentra Rodríguez Merchán para quien «la película documental es ficción en tanto que ficcionaliza y dramatiza la realidad fotografiada en su recreación artística, [...] mientras la de ficción es documental porque —lo pretenda o no— se convierte en fiel documento de una realidad imaginada: o si se prefiere, porque se convierte en un documental imaginario de una verdadera realidad: la recreada por un equipo técnico y artístico» [28].

1.3.5. Imagen y sonido en el cine etnográfico.

El cine es imagen y sonido. El estudio de las interrelaciones entre las imágenes visuales y acústicas que componen los productos audiovisuales ha sido efectuado por Michel Chion [29] (1990) quien intentó mostrar cómo una percepción influye en la otra y la transforma. Con respecto a los filmes

etnográficos, es interesante ver cómo funcionan ambos planos, imagen y sonido, y estudiar qué problemas se generan en la relación entre ambos.

En dichos filmes, pueden oírse las voces de los sujetos estudiados, las voces del equipo de filmación y la voz del narrador. Pueden aparecer todos estos aspectos combinados con una preponderancia de unos sobre otros, o bien se opta por la elección de uno de ellos.

Podemos hablar de sonido diegético (si la fuente del sonido está relacionada con algunos de los elementos presentes en lo representado) y sonido no diegético (si la fuente no tiene nada que ver con los elementos de lo representado).

En los documentales puede conjugarse el sonido in o en campo asociado a la visión de la fuente sonora (actos de habla de los sujetos entre sí o con el cineasta si éste está presente en la imagen); sonido out para el que la fuente está o no presente en campo pero acompaña y se ajusta al desarrollo de las imágenes en el encuadre, (por ejemplo el documentalista fuera del encuadre interroga a un sujeto en campo) y sonido over o voz over es aquella que se instala en paralelo a las imágenes, sin relación con ellas desde una fuente exterior a los elementos que intervienen diegéticamente en el film (éste sería la voz del narrador en los documentales).

En cuanto al narrador podemos distinguir entre narradores homodiegéticos y heterodiegéticos según aquellos cuentan o no su propia historia, estando incluidos en su propio relato en tanto que personajes o por el contrario, no participan en la historia narrada (narrador que da explicaciones y datos).

Hablando de los documentales televisivos F. Wright [30] profundiza en cuanto al efecto de la presencia de este tipo de narrador: «Para la televisión, la narración describe eventos o cuenta la historia (pero) actuando como un traductor o un altavoz entre el espectador y el sujeto, el narrador escamotea un ingrediente esencial en el cine realista, al impedir la identificación del ego del espectador con el sujeto. Esto resulta en limitar nuestra empatía y mantener al sujeto a una distancia segura».

Por otro lado, en los documentales pueden aparecer ruidos y música con procedencia dentro o fuera del campo. En todo caso el sonido tiene un valor significativo con respecto a la imagen. Normalmente la realza o añade ciertas connotaciones o hace explícitas algunas que están en la imagen.

Alexander Moore [31] especifica las dos tendencias que existen en lo que respecta a las relaciones entre imagen y sonido en la tradición del cine etnográfico. Una de ellas, tradicional en la práctica del periodismo, enfatiza la palabra sobre la imagen, es decir, la imagen sólo acompaña a la palabra; su

técnica más importante es la entrevista. En este tipo de práctica periodística aparecen 5 tipos de narración:

1. Narrador impersonal, omnisciente, que lee un guión escrito.
2. Realizador en pantalla explicando las cuestiones expuestas en el film (generalmente con guión escrito).
3. Los sujetos hablan en pantalla dando respuestas a las preguntas de una entrevista.
4. Narración en voz en over entresacada de las entrevistas con los sujetos que explican.
5. Voces que conversan en pantalla (diálogos o monólogos que se producen en el film).

Dentro de la línea del cine documental que enlaza con esa corriente periodística, la palabra es tan o más importante que la imagen. Esto supone que puedan establecerse relaciones conflictivas entre imagen y palabra, por ejemplo en el caso de que la palabra sea redundante con la imagen que es suficientemente explícita, que sea divergente (que lo que se oye, apenas tenga nada que ver con lo que se ve) o que se rellene con palabras el vacío cinematográfico, es decir, aquellas imágenes que no se han obtenido.

Por otra parte otra corriente sería la que supone la preponderancia de la imagen con respecto a la palabra y el énfasis en la observación (origen en el cine mudo). Se trata de filmar lo que se observa directamente, los acontecimientos que ocurren de forma espontánea. Normalmente, las voces que se oyen son las de los sujetos estudiados. Generalmente, no hay voz over que acompaña la imagen. Según A. Moore, estos filmes son válidos siempre que las actividades presentadas sean tan evidentes que no necesiten comentario hablado. Finalmente, este autor opina que el etnógrafo cineasta debe ser ecléctico en estas cuestiones.

1.3.6. Ética y cine etnográfico.

Últimamente se está cuestionando el tema de la ética dentro de la producción del cine etnográfico. David Mac Dougall [32] considera que los filmes etnográficos no sólo son de su creador sino también de los sujetos filmados que son conscientes de que hablan para una audiencia. Se trataría en cierto modo de una coproducción.

Por su parte W. Martínez [33] intenta ver qué relaciones se establecen entre cineastas y sujetos filmados que pertenecen a distintas culturas con relaciones de poder asimétricas y qué derecho se tiene a hablar de ellos.

1.3.7. Cine etnográfico reflexivo.

Una última cuestión sería la que propone Jay Ruby [34] frente al cine de orientación observacional, o el cine de orientación participativa, que insiste en la relación entre el sujeto filmado y en su relación con la audiencia.

Jay Ruby propone un «cine reflexivo» para que la audiencia asuma que el productor, el proceso y el producto forman un todo coherente. Centra su interés en el hecho de que el productor muestre a su audiencia sus posiciones teóricas y metodológicas, sus motivaciones personales, su honestidad como realizador, investigador y ser humano, convencido de que es imposible descubrir la verdadera realidad objetiva:

Parece que estamos abandonando la noción positivista de que los significados residen en el mundo y de que los seres humanos deben intentar descubrir la inherente, inmutable y verdadera realidad objetiva. Estamos empezando asumir que los seres humanos construyen e imponen su sentido al mundo. Somos creadores de orden, no lo descubrimos. La reflexividad es un concepto que está llegando a darse por supuesto. [...] Ser reflexivo no es sólo ser consciente, sino ser lo suficientemente consciente para conocer qué aspecto de sí es necesario revelar a la audiencia de tal forma que sea capaz de entender el proceso empleado tan bien como el producto resultante y saber que la revelación por sí misma es premeditada, intencional no meramente narcisista o explicitada accidentalmente.

Como hemos ido viendo hay orientaciones muy diversas dentro del cine etnográfico y personalidades muy distintas. Mientras los teóricos (antropólogos sobre todo) exigen rigurosidad científica, los cineastas reclaman libertad de acción. Por otra parte la confluencia de varias disciplinas: antropología, etnología y cinematografía es por un lado sumamente enriquecedora y por otro, es fuente de roce y conflicto.

Es de esperar que la antropología visual, disciplina surgida desde 1975, vaya aportando enfoques nuevos que contribuyan a fijar un marco teórico claro y delimitado para este tipo de producciones cinematográficas tan presentes en nuestras pantallas de televisión.

2. ANÁLISIS Y COMPARACIÓN DE DOS DOCUMENTALES: GUAYANA FRANCESA: UNA SELVA DE ENSUEÑO. (MICHAEL YORK) TRIBUS DEL AMAZONAS. (JACQUES-YVES COUSTEAU)

A continuación, se pasará a la descripción e interpretación de dos documentales para, seguidamente, proceder a su comparación. En este punto optamos por hacer un estudio intrínseco de cada film ya que el tener en cuenta criterios externos excedería los límites de este trabajo.

Lo que nos interesa es estudiar cómo se presenta en ambos documentales al indio, su vida, su entorno, sus problemas y las soluciones que se dan a éstos. Una idea básica enlaza los dos filmes: cómo estas comunidades, relativamente

cercanas en el mapa, se enfrentan a la influencia de la civilización occidental y a la forma de vida de los tiempos modernos.

2.1. Análisis del documental: «Guayana francesa, una selva de ensueño»

El primer documental elegido tiene por título «Guayana francesa, una selva de ensueño» producido y dirigido por Michael York en 1994, con una duración aproximada de 50 minutos. Esta película, comercializada como vídeo de uso doméstico, de nacionalidad británica, forma parte de la colección El mundo de GEO.

Se trata de un documental sobre la Guayana francesa, y sus variopintos personajes (blancos de procedencia europea, indios, negros descendientes de esclavos y brasileños) que constituyen un crisol de culturas en ese peculiar departamento de Francia.

2.1.1. Unidades de contenido.

1. Introducción histórica por parte del narrador. Se muestran imágenes variadas sobre el lugar y sus habitantes.
2. Rudolf W., un habitante de origen austríaco nacionalizado francés, después de dar unas explicaciones, se dispone a emprender un viaje en canoa. Recorrerá la selva en busca de animales y visitará a algunos amigos.
3. Se desplaza por un río acompañado de algunos indios.
4. Aparece otro personaje que se desplaza en avioneta, el piloto Susky (vistas aéreas de la zona). Da una serie de explicaciones en su avión y más tarde ante un cuadro que ha pintado.
5. Vuelta al primer personaje que prosigue su viaje.
6. Imágenes de los indios en un poblado. El narrador va dando explicaciones.
7. Imágenes sobre el viaje de Rudolf que se va adentrando en la selva y da sus opiniones sobre la caza indiscriminada.
8. Aparece un nuevo personaje, Madame Ellinck: testimonio de su vida. Aparecen unos legionarios adiestrándose.
9. Explicaciones del narrador y de un gendarme francés sobre su función en la Guayana.
10. Se trata el tema del cohete Ariane. Se oyen las explicaciones correspondientes por parte del narrador.

11. Rudolf llega a Saint-Georges, lugar donde viven muchos brasileños, en la frontera con Brasil. Allí Rudolf visita a sus amigos legionarios: conversación con ellos. Les muestra unas ranas venenosas que ha cogido y ese tema enlaza con el siguiente.
12. Narración de una aventura que sucedió a Rudolf en la selva, siete años antes que casi termina dramáticamente.
13. De nuevo, desplazamiento por el río.
14. Y visita a otro personaje amigo de Rudolf, el duque de Saint-Omer y su mina de oro. Conversación entre los dos personajes sobre la mina y traslado a la casa familiar. Aparecen un hijo del duque y la esposa de este último, una india de origen brasileño. Conversación entre el duque y Rudolf sobre sus respectivas esposas indias. Entrevista con el hijo del duque.
15. Rudolf habla para la cámara sobre tapires.
16. Imágenes sobre los indios. Distintas escenas sobre los niños indios que van a la escuela, trabajadores indios cuidando de jardines, un médico blanco atendiendo a un indio.
17. Rudolf visita un municipio regido por un alcalde indio y conversa con él. Distintas imágenes sobre la vida en el pueblo. Presentación del «supermercado» local (está en tierra brasileña, al otro lado del río). El alcalde y unos indios lo visitan. Indios en un café.
18. Escenas sobre la deforestación. Se está construyendo una presa hidroeléctrica.
19. Escena de un veterinario que cuenta con tecnología moderna.
20. Se concluye el documental con imágenes que lo resumen al compás de una música en una especie de ballet final.

2.1.2. Relación imagen y sonido.

Dentro de la clasificación que presenta Moore, que ha quedado expuesta en la primera parte de este trabajo, este documental se fundamenta en lo que él designa como la escuela de la palabra. La imagen es, en la mayoría de los casos, un mero acompañamiento a aquello sobre lo que habla el narrador heterodiegético o sobre lo que conversan los distintos sujetos.

A veces hay cuestiones en la imagen que no se recogen en la banda sonora, por ejemplo la labor de cestería de un indio (apartado 6).

El mensaje auditivo se presenta en distintas modalidades:

1. Narrador heterodiegético (voz over) que explica, proporciona datos, interpreta y a veces resume lo que los personajes dicen en francés.
2. Sujetos filmados que contestan a entrevistas efectuadas por el equipo de realización sin que éstos últimos se oigan o aparezcan en pantalla (sonido in o en campo). A veces estas voces aparecen dobladas.
3. Sujetos filmados que contestan a los miembros del equipo (sonido in) y se oyen las preguntas de los mismos sin que se les vea (sonido out).
4. Conversaciones entre los sujetos filmados, actos de habla que se considerarían como sonido in.

Rudolf, que actúa como guía, como hilo conductor dentro del filme, no sólo da explicaciones sino que también entrevista a diferentes personajes. Podemos considerarlo en ocasiones como narrador homodiegético.

La música, siempre occidental, desempeña una función importante dentro del documental:

1. La música como elemento de enlace entre secuencias: entre apartados 8 y 9 (diegética, se ve la fuente, una cadena musical: en casa de Mme. Ellinck alguien hace sonar un CD en una cadena de música y sobre esa música, se enlaza con el tema siguiente) o entre los apartados 10 y 11 (no diegética, se oye una música brasileña que anticipa y enlaza el tema siguiente).
2. Música para subrayar el tema tratado. En el apartado 10, se oye una música francesa de acordeón (no diegética) a la vez que se explica que la Guayana francesa es un tranquilo rincón de Francia y se ve a sus soldados y gendarmes.
3. En el apartado 12, la narración aparece subrayada por una música característica de las películas de suspense (no diegética).
4. Música como contrapunto o elemento de contraste con respecto a la imagen. Sobre el fondo de una canción francesa (no diegética) se ve a los indios en sus actividades diarias en el apartado 17. La música es elocuente, añade un significado que la imagen por sí sola no tiene. Nos dice que a pesar del exotismo de las escenas, ese rincón del mundo es Francia.
5. Música que acompaña diferentes imágenes (no diegética), y música acompañando imágenes varias al final del documental en una especie de resumen con valor marcadamente estético.

En cuanto a la imagen, podemos decir que su tratamiento es cuidado y con un resultado estético aún cuando no elaborado en exceso.

2.1.3. Estructura.

Es claramente narrativa. El documental se articula en torno a un viaje de unos nueve días, con paradas sucesivas, que lleva a cabo un personaje de la Guayana francesa, Rudolf, un francés de origen austríaco afincado en la Guayana desde hace muchos años. Acompañado de algunos indios, va a la selva en busca de animales para su zoo privado y va a visitar a algunos amigos (blancos de origen europeo que tienen en común historias de desarraigo y que, al igual que Rudolf, han conseguido alcanzar su sueño en la Guayana. Visitará en primer lugar a unos legionarios (apartado 11), al duque de Saint-Omer (apartado 14) y al alcalde indio que no parece ser su amigo (apartado 17).

Otros dos personajes extranjeros aparecerán sin ser visitados por Rudolf: Mme. Ellinck (apartado 8) y Susky que, al igual que Rudolf, es otro personaje viajero, cuyo medio de transporte es la avioneta. Gracias a él, descubre el espectador la Guayana francesa vista desde el aire (apartado 4).

Como puede verse, esa estructura tiene algún fallo. Se nos quiere hacer ver que Rudolf va a ir a visitar a unos personajes que tienen historias paralelas a la suya y no es así en todos los casos; algunos van apareciendo sin conexión con Rudolf de tal modo que esa estructura, bastante característica de los documentales de estilo narrativo, se revela algo artificiosa.

A partir pues de ese hilo conductor, se van a ir presentando distintas historias de vida por parte de Susky (apartado 4), Mme. Ellinck (apartado 8) y duque de Saint-Omer (apartado 14). Además de eso, Rudolf entrevista al alcalde indio (apartado 17) y conversa con sus amigos legionarios (apartado 11). Por otro lado, aparecerá una entrevista a un gendarme por parte del equipo de realización.

En el apartado 12, se incluye una narración que recuerda un suceso pasado ajeno a la estructura antes esbozada. No tiene otro sentido más que el de captar la atención del espectador. Una música propia de película de suspense subraya este efecto. Casi podríamos titular esta narración «Salvado por el machete», pues la visión de tal adminículo que salva a Rudolf, se utiliza como signo de puntuación en la imagen (aparece al principio y al final de la narración).

2.1.4. Personajes

Podemos distinguir cinco grupos de personajes:

1. Blancos de origen europeo, personajes desarraigados que han logrado realizar sus sueños en la Guayana: Rudolf, Susky, Mme. Ellinck y duque de Saint-Omer.
2. Blancos franceses que trabajan en la Guayana: legionarios y gendarmes.

3. Brasileños pobres que vienen a la Guayana impulsados por la fiebre del oro.
4. Negros descendientes de antiguos esclavos (apenas aparecen).
5. Indios del pueblo y un indio con cargo público: el alcalde.

2.1.5. Características del documental.

El tema se aborda desde la cultura occidental. Se muestran esencialmente historias de vida de determinados habitantes occidentales de la Guayana que han hecho de aquella zona su lugar habitual de residencia. El tratamiento de los indígenas es un subtema en este filme.

Podemos observar una aproximación periodística e interactiva dentro de una perspectiva Emic en lo que respecta a las distintas entrevistas efectuadas por los miembros del equipo de filmación (que nunca aparecen en pantalla) y por Rudolf que actúa, por un lado como un personaje más, y por otro, como entrevistador y presentador de otros personajes. Actúa como puente entre el espectador y la «realidad» que se nos presenta en el documental.

Prevalecen las historias y las opiniones de los occidentales, exceptuando la entrevista que efectúa Rudolf al alcalde indio, quien no deja de ser un personaje que el occidental ha investido de autoridad según los criterios de la cultura occidental. Por lo demás, la voz del indio brilla por su ausencia. Los temas relativos a los indígenas son tratados esencialmente por el narrador (voz over) o por los personajes occidentales que viven en la Guayana.

Se muestran los problemas de los indios ante el avance de la cultura occidental mediatizados por la perspectiva del occidental, lo cual queda subrayado formalmente por el uso del contraste, tanto en la imagen como en la selección de la música que acompaña a la imagen.

Por otra parte, se trata de un documental de divulgación para un público general no especializado, sin metas científicas pero con cierto valor etnográfico, aunque dominen los presupuestos cinematográficos sobre los antropológicos.

El documental logra hacer comprensible el tema, consigue entretener y mantener la atención del espectador.

2.1.6. Temas relativos a los indios

En este punto nos centraremos en los temas que conciernen a los indios, puesto que éste va a ser el punto de inflexión que nos va a permitir enlazar este filme con el que se analizará a continuación para proceder después a su

comparación. Dejemos pues a un lado a los demás habitantes de la Guayana y veamos los temas que afectan a los indios.

La intervención de la cultura occidental ha supuesto un desequilibrio en la forma de vida tradicional de los indígenas en lo que se refiere al entorno dada la agresión medio-ambiental que ha producido:

- a) Deforestación, construcción de una presa hidroeléctrica.
- b) Agresión a la vida animal (caza indiscriminada).
- c) Envenenamiento de los ríos (por causa de la minería).

También en lo que se refiere a la vida y a la cultura tradicional de los indígenas:

- a) Población diezmada por enfermedades que han traído los blancos (gripe y tuberculosis contra las que carecen de defensas inmunitarias).
- b) Se rigen por el sistema jerárquico francés (dependen de Francia).
- c) Ahora los niños asisten a escuelas francesas.
- d) Son atendidos por médicos occidentales.
- e) Utilizan herramientas propias del mundo occidental.
- f) Han descubierto el valor del dinero.
- g) Se han contagiado de la fiebre del oro.

Como consecuencia de esta situación:

- a) Han perdido en cierta medida su identidad cultural, aunque perviven ciertos elementos (por ejemplo, la vestimenta tradicional).
- b) Han perdido su organización jerárquica tradicional. (ahora tienen nacionalidad francesa, aunque, según dice el alcalde, no pierden sus tradiciones).
- c) Han perdido los rasgos que antes los caracterizaban como pueblos orgullosos e independientes.
- d) Ahora dependen del dinero (lo han descubierto y quieren hacer negocios), además, viven de la ayuda estatal.

e) La adaptación a la cultura occidental les ha traído las grandes lacras de la misma: alcoholismo, prostitución y drogas, especialmente entre los jóvenes.

En definitiva, el pueblo indígena se encuentra entre dos mundos luchando por sobrevivir.

2.1.7. Tratamiento de estos temas:

Como hemos apuntado anteriormente, la técnica más utilizada es la del contraste efectuado en la banda sonora o en la imagen, que subraya la diferencia cultural. Veamos algunos ejemplos:

Rudolf reconoce la superioridad de los indios en su entorno. Él dice que es incapaz de ver como los indios. Su mujer, que es india (brasileña) le dice que está ciego. Es ésta una hermosa metáfora que nos lleva a la idea de que la comprensión del mundo es distinta desde diferentes culturas.

Es significativo también el testimonio de Mme. Ellinck que llegó a esta zona con la idea de aprender de los indios y de que éstos también aprendieran de ella, lo cual, concluye, no fue posible.

Sin embargo, sí resulta más fácil esta unión entre representantes de diferentes culturas cuando se trata de que un hombre occidental se case con una mujer india (Rudolf y el duque de Saint-Omer las prefieren a las mujeres francesas, las consideran perfectas).

En ocasiones, el juego contrastivo se encuentra en la imagen, por ejemplo:

- Niños que acuden a la escuela con su atuendo tradicional y sus mochilas a la espalda, como cualquier niño occidental.
- Trabajadores que visten los uniformes proporcionados por el gobierno sobre su taparrabos rojo.
- Personajes que aparecen en sus faenas tradicionales (por ejemplo, un trabajo de cestería) fumando un cigarrillo occidental.
- Personaje del alcalde indio presentado en un juego contrastivo: se trata del alcalde indio de un municipio francés elegido democráticamente.
- Indios que, con atuendo tradicional, acuden al «supermercado» repleto de productos occidentales.
- Indios en un café.

2.2. Análisis del documental: «Tribus del Amazonas»

El segundo documental que se va a estudiar es de nacionalidad francesa y pertenece a la serie producida para televisión «El equipo Cousteau en la Amazonia» en 1984. Su título original es «Ombres fuyantes. Les indiens de l'Amazonie», traducido en su versión española como «Tribus del Amazonas».

La dirección corre a cargo de Jacques-Yves Cousteau y de Jean-Michel Cousteau. Tiene una duración aproximada de 60 minutos. Actualmente se comercializa como vídeo de uso doméstico.

Se trata de un documental sobre las dificultades que encuentran para sobrevivir diferentes tribus de la zona amazónica. El título en francés es elocuente, los indios son sombras fugaces en un mundo que se cierne sobre ellos y en el que no hay lugar para sus culturas tradicionales. El sentido del filme es el de mostrar esas culturas en vías de desaparición y reivindicar los derechos de esas personas a integrarse sin problemas en ese mundo nuevo.

2.2.1. Unidades de contenido

1. Aparece el helicóptero del equipo Cousteau. Perspectiva histórica de civilizaciones autóctonas ya desaparecidas. Presencia de un guía local.
2. Visita a la tribu de los Boras, pueblo caníbal en el pasado, cuya actividad actual consiste en mostrar sus danzas a los turistas. Sesión de trueque entre indígenas y turistas.
3. Helicóptero del Equipo sobrevolando el sur de la frontera de Venezuela.
4. Campamento del equipo Cousteau. Miembros del equipo muestran ciertas curiosidades de la selva. Les acompaña un guía local, hijo de jefe indio y de alemana. Descubren la presencia de Yanomamos hostiles (los extranjeros espantan la caza de la que dependen). El equipo abandona la zona por temor.
5. Desplazamiento del equipo a la frontera peruana para visitar otra tribu.
6. Visita a los Mantis. Llegada del equipo Cousteau. Demostración de cómo se hace una cerbatana y de su uso. Reparto de la carne de un tapir que ha cazado un indio entre los miembros de la tribu. Distintas manifestaciones culturales (labor de alfarería, muestra de pinturas rituales) en contraste con la ayuda que les intenta aportar el blanco civilizado en cuanto a atención sanitaria.
7. El equipo Cousteau se desplaza al río Manu, en Perú, al este de Cuzco. Esta vez, no se muestra el desplazamiento. La narración enlaza con el tema siguiente.
8. Presencia de tres mujeres, probables últimas representantes de una tribu diezmada. Viven separadas e incomunicadas. Intentan demostrar sus habilidades sin conseguirlo. Se angustian y murmuran encantamientos ante la presencia del hidroavión del equipo Cousteau.
9. Desplazamiento. Se muestra el barco del equipo.

10. Visita a la tribu de los Chucamai (Brasil). Les reciben armados con fusiles. Tensión inicial que se suaviza: intercambio de tocados entre un miembro del equipo y el jefe de la tribu. Baile tribal de la tortuga. Indios cultivando campos arrebatados a la selva.

11. Traslado del equipo al oeste del continente.

12. Visita a los Ashanincas. Pesca tras envenenamiento de las aguas de un río. Mujeres comiendo larvas acuáticas.

13. Nuevo personaje, el padre Gagnon. Ceremonia religiosa católica con feligreses indios. Unos miembros del equipo, acompañados por el padre Gagnon visitan al jefe. Mujeres y niños preparan una bebida alcohólica. Se muestra el proceso de fabricación. Documentalistas, el padre Gagnon y los indios comparten esa bebida y hablan acerca de los problemas que afectan a esa tribu.

14. Visita a los jíbaros y a su jefe Kukush en los confines entre Perú y Ecuador. Escenas de un niño enfermo que es tratado por un curandero. Problemas de las transacciones comerciales con el mundo exterior. Presencia de un traficante mestizo que los engaña. El hijo de Kukush cuenta un altercado sufrido con los soldados. El antropólogo Luis Uriarte explica lo que significa para un jíbaro el corte de sus trenzas (castración). Niños jíbaros reverenciando la bandera del país.

15. Traslado del equipo Cousteau a Lima. Jean-Michel Cousteau ha organizado una entrevista entre el jefe jíbaro y el presidente del Perú, Fernando Belaúnde Terry. Llegada a Lima y entrevista en el palacio presidencial.

16. Gran reunión de indios en Cuzco: jubileo del Kuellun-Tipi. Rito de purificación.

2.2.2. Relación imagen y sonido

Si en ocasiones la imagen es un mero acompañamiento a la argumentación hablada, otras veces, las imágenes son elocuentes por sí mismas. Veamos los ejemplos más significativos:

- Danzas rituales de los Boras y sesión de trueque con los turistas (apartado 2).
- Demostración de la fabricación y uso de la cerbatana y reparto de la carne producto de la caza. (apartado 6).
- Reacción de las tres indias ante los miembros del equipo y ante el hidroavión (apartado 8).

- Danza ritual de la tortuga (apartado 10).
- Pesca (apartado 12).
- Indios en la iglesia y preparación de una bebida (apartado 13).
- Escena del curandero y niños reverenciando la bandera del país (apartado 14)
- Gran festividad (apartado 16).

En este documental, el mensaje auditivo se presenta en las modalidades siguientes:

1. Narrador heterodiegético que va explicando o interpretando la imagen, narración bastante documentada en cuanto a las culturas de las tribus presentadas. A veces, la voz del narrador se superpone a las conversaciones de los sujetos filmados, por ejemplo, en el apartado 15, el narrador retoma en estilo indirecto las conversaciones del jefe jíbaro y el presidente. Por otra parte, Jean-Michel Cousteau actúa como narrador homodiegético por un tiempo. Habla en representación del equipo. Esto produce una sensación de mayor proximidad al tema. (apartado 4).
2. Conversaciones de los miembros del equipo entre sí o con los sujetos filmados con ayuda de un guía o intérprete a veces (apartados 2 y 13) o bien, conversación de los sujetos entre sí. No dejemos de señalar, en el apartado 8, el intento frustrado de diálogo entre las tres mujeres que no comprenden nada y se las oye hablar en un idioma, que nadie ha podido identificar.

Señalar por último, la presencia constante del equipo de filmación en la imagen, relacionándose con los distintos personajes.

En cuanto a los ruidos o música, aparecen en las modalidades siguientes:

1. Música (no diegética) como signo de puntuación. La sintonía que aparece al principio del filme, se oye casi siempre que el equipo se desplaza.
2. Música de fondo (no diegética) utilizada con un sentido estético.
3. Cantos de los indios acompañando sus danzas en apartados 2 y 10 y canto de los niños jíbaros en apartado 14 (música diegética)
4. Ruido ambiente de la selva o ruido del hidroavión que tanto aterroriza a las tres mujeres en el apartado 8 (ruido diegético)

En cuanto a la imagen, su tratamiento es cuidado aunque no excesivamente elaborado; a veces, es muy expresivo, por ejemplo en el apartado 8 donde se utilizan primeros planos de los rostros de las tres mujeres que dicen mucho de su terror e incomprensión ante la llegada del hidroavión. Las miradas

especialmente, están recogidas con esmero, se muestran ojos aterrorizados que se van llenando de lágrimas.

2.2.3. Estructura

La estructura es narrativa: se trata de un viaje que realiza el equipo Cousteau a la zona del Amazonas con diferentes paradas para tomar contacto con tribus que tienen dificultades y estudiar su situación. El hilo conductor es pues el equipo y por regla general, los desplazamientos de éste actúan como signos de puntuación. En ocasiones no se muestra el traslado y es la propia narración en la banda sonora la que enlaza un tema con otro, por ejemplo entre los apartados 15 y 16.

2.2.4. Personajes

1. Indios (comunidades diversas). Se han seleccionado aquellas que tienen más problemas, lo cual supone una documentación previa y una orientación concreta. Si los indios de las diversas tribus visitadas son considerados como un sujeto colectivo, en el caso de los jíbaros, el jefe es considerado como un personaje individualizado que expone los problemas de su tribu. Como personajes individualizados aparecen también las tres mujeres antes mencionadas (apartado 8).
2. Miembros del equipo Cousteau, constantemente en pantalla, salvo en el apartado 16.
3. Un sacerdote, el Padre Gagnón (apartado 13) que facilita al equipo tomar contacto con la tribu de los Ashanincas a los que el misionero conoce bien. Gracias a sus indicaciones, los miembros del equipo no miran ni la casa ni a sus propietarios en señal de respeto. Por el padre Gagnon saben que el hecho de que los indios les registren el bolso varias veces es un saludo de bienvenida, una señal de confianza.
4. Un antropólogo especialista en la cultura jíbara, Luis Uriarte, que explica el significado que tiene para los jíbaros el corte de los cabellos.
5. El presidente del Perú.

2.2.5. Características del documental

Se percibe en el documental un trabajo de selección por parte del equipo de filmación orientado a tratar el tema principal: mostrar las dificultades de los indios causadas por su escasa adaptación a una cultura distinta de la suya. Al hilo de esto, se van presentando determinados aspectos culturales tradicionales propios del modo de vida de los indios, para mostrar cómo son, cómo actúan culturalmente, antes de que los avances de la cultura occidental acaben con ellos. De este modo se ofrecen determinadas manifestaciones culturales concretas que se pueden generalizar: cómo cazan, cómo pescan, cómo se curan, cuáles son sus medios de subsistencia. Por lo tanto aunque no haya un

acercamiento holístico en sentido estricto, sí tiene este documental un valor etnográfico claro, aunque orientado por la idea conductora que rige el filme: mostrar al mundo occidental los problemas, la angustia de estos indios ante la pérdida de sus valores tradicionales al enfrentarse con unos nuevos valores impuestos desde fuera que apenas alcanzan a entender.

En este documental hay un intento de persuasión: los que pertenecemos a la cultura dominante debemos ser conscientes de que estos indios son víctimas y de que nosotros también podemos encontrarnos un día en una situación tan angustiada como la suya por la degradación de nuestro entorno natural que nosotros mismos provocamos.

Por otra parte, en este documental, podemos hablar de perspectiva Emic en la parte en la que interviene el jefe jíbaro (apartados 14 y 15). En cuanto a la perspectiva Etic, no creo que exista, al menos de una manera rigurosa; sí se percibe una labor de documentación previa, sí una intención previa de selección, sí una presencia del antropólogo que posiblemente ha introducido al equipo de filmación en la cultura que se filma y ha servido de intérprete y de agente cultural. El resultado es un trabajo serio y documentado cuyo objetivo, aparte de mostrar ciertas manifestaciones culturales, es el de remover la conciencia del occidental, a la vez que consigue entretener.

Hay otro aspecto interesante que no quisiéramos dejar de señalar. El equipo Cousteau, que se desplaza a la zona para estudiar su ámbito cultural, se va implicando personalmente en el tema. Desde un principio, está presente en pantalla, como un personaje más, queriendo ser testigo de un encuentro entre dos culturas. Se va implicando en ello hasta el punto de intentar ayudar: Jean-Michel Cousteau concierta una entrevista entre el presidente y el jefe jíbaro, lo lleva a Lima, al palacio presidencial y está presente durante la entrevista.

2.2.6. Temas tratados

1. El tema rector es, como ya se ha visto, el presentar al espectador general una serie de tribus que se encuentran en una situación difícil. El avance del modo de vida occidental en la zona del Amazonas ha provocado:

a) En cuanto al medio ambiente:

- Deforestación
- Problemas con la caza indiscriminada.
- Degradación del medio ambiente (construcción de un oleoducto)

b) En cuanto a la situación de los indios:

- Población diezmada por enfermedades transmitidas por los blancos contra las que carecen de defensas.

c) En cuanto a su cultura: degradación de su sistema cultural:

- Muchos de ellos se dedican a la agricultura cuando antes eran cazadores.

- Algunos cambian sus dioses por el Dios cristiano.

- Para algunos, sus danzas rituales no tienen ya su sentido originario [35].

- Ya no creen firmemente en su modo tradicional de curarse, pero tampoco confían plenamente en la medicina occidental.

Esta situación provoca entre los indios disgregación cultural porque los factores culturales de cohesión social están en crisis. Todo esto les provoca angustia, temor y en última instancia desaparición de las tribus.

Actitud de los gobiernos:

- Las leyes protegen al indígena, pero en la práctica se dilata su aplicación favoreciendo a otros colectivos sociales (los colonos).

- Los indios no tienen identidad, no son ciudadanos de pleno derecho.

Relaciones con el sistema de vida occidental:

- Difícil: incompreensión.

- Se les arrebatan las tierras

- Son engañados en las transacciones comerciales

- Conflictos con los colonos

- Conflictos con los soldados

En definitiva, se encuentran entre dos mundos luchando por sobrevivir.

2.2.7. Tratamiento de los temas

Hay un interés constante por registrar el encuentro cultural y las reacciones de los indios ante manifestaciones de la otra cultura. Para eso se utiliza en ocasiones la técnica del contraste. El ejemplo más representativo es el traslado del jefe jíbaro a la ciudad que visita por primera vez. Podemos recordar otros

como la reacción de las tres mujeres ante el hidroavión, o la reacción de los Boras ante los turistas (no están sorprendidos, ya están acostumbrados a su visita y esto constituye su medio de vida), la curiosidad de los indios ante el barco del equipo (apartado 10) o bien el indio que adorna su oreja agujereada con un bolígrafo (apartado 10).

2.3. Comparación de ambos documentales.

Como ya se ha indicado, nos centramos en el análisis del tratamiento de los indios en ambos filmes. Hemos visto que en la película acerca de la Guayana francesa, la presentación de la realidad cultural de los indios es un subtema puesto que se trata acerca del modo de vida de sus habitantes occidentales también. En la película de Cousteau, sin embargo, la cultura autóctona constituye el tema central. Pero en los dos documentales existe la intención de mostrar las dificultades de los indios ante el avance de la cultura occidental. Para ello se tratan los mismos subtemas relativos a la degradación del medio ambiente, y a la situación de los indios. Se alude a la disminución de la población debido a enfermedades propias del hombre blanco ante las que carece de defensas. En cuanto a la implantación de la medicina occidental, es menos problemática lógicamente en el filme sobre la Guayana francesa. En el otro filme, se hace patente la desconfianza de los indios ante dicha medicina.

En ambos documentales se recoge la disgregación cultural que afecta a estos pueblos que se refleja esencialmente en el cambio de actividades tanto en su modo de subsistencia como en sus ritos. En cuanto a la actitud de los distintos gobiernos de los países en los que viven estos indios, comprobamos que es más positiva en la Guayana donde son considerados como ciudadanos de pleno derecho y se les proporcionan ayudas estatales. En el filme de Cousteau, sin embargo, existen leyes que protegen a los indios pero también dilaciones en su aplicación a favor del hombre blanco y, además no se les reconoce la ciudadanía. Los indios, por su parte, muestran una relación muy problemática con la cultura occidental en el filme francés, mientras que los habitantes indios de la Guayana están más integrados, pero sufren las lacras de Occidente. Esto hace que estén en un equilibrio inestable y en una situación de inferioridad más dramática y trágica en el filme de Cousteau en el que se presenta al indio como un ser primitivo. En el filme de la Guayana, sin embargo la representación del indio como medio-primitivo adopta matices agrícolos. Sus manifestaciones culturales, por otra parte, están menos presentes en este último filme. En lo que respecta a la perspectiva Emic, comprobamos que en ambos filmes, los indios expresan sus problemas en una sola ocasión, en el caso del alcalde indio en el filme sobre la Guayana y en el del jefe jíbaro en el filme de Cousteau.

Si comparamos las características de los documentales, observamos que ambos están ideológicamente orientados, pero de forma diferente. En el filme

sobre la Guayana, predomina el discurso occidental y únicamente se presentan actores naturales. En el otro filme, sin embargo, los miembros del equipo que realizan el documental participan activamente en el mismo, están constantemente en pantalla junto con los actores naturales dando cuenta del encuentro cultural y toman claramente partido por los indios hasta el punto de intentar ayudarles implicándose emocionalmente al espectador en los problemas de los indios y presentándolos como muestra de lo que podría ocurrir también a la cultura occidental, si no estamos vigilantes ante la degradación de la naturaleza que el hombre blanco descuida. Se trata de una actitud profundamente comprometida, con vistas a promover soluciones, que no aparece en ningún momento en el documental sobre la Guayana.

Esto hace que el tratamiento del tema resulte más profundo, más documentado, con un claro valor etnográfico aun cuando no exista un acercamiento holístico en sentido estricto. El documental sobre la Guayana francesa presenta, sin embargo, cierto valor etnográfico aunque sin metas científicas.

El documental de Cousteau persigue informar, entretener y persuadir en tanto que el trabajo sobre la Guayana permanece en un nivel más superficial y consigue exclusivamente entretener e informar aunque ambos vayan dirigidos a un público general no especializado y ambos pretendan ser veraces.

En lo que respecta al tratamiento formal de la banda sonora, coinciden en la presencia de un narrador heterodiegético y la intervención puntual de un narrador homodiegético. Difieren en el empleo de la entrevista mucho más frecuente en el filme sobre la Guayana. La música en el filme de Cousteau es generalmente occidental y se emplea con sentido estético o como signo de puntuación aunque también hay lugar para la música autóctona que está ausente en el documental británico. En este, se oye sobre todo música francesa que señala un contraste con las imágenes exóticas que se nos muestran y nos recuerdan constantemente que aquel lugar forma parte de Francia. El tratamiento de la imagen es bastante similar, aunque, en ocasiones es más expresiva en el filme francés.

En suma, tras la comparación, comprobamos que los temas tratados con respecto a los indios coinciden en gran medida en ambos filmes, así como en la estructura aunque difieran esencialmente en cuanto a la profundización de los temas, en cuanto a los objetivos del filme y al tono general, menos comprometido en el documental británico.

CONCLUSIÓN

El panorama metodológico y teórico que fundamenta la producción de cine etnográfico, ha ido desde la posición documentalista de los primeros filmes

pasando por una tendencia observacional de las manifestaciones culturales en la que lo más importante es captar la realidad sin intervenir en ella. Frente a esta tendencia, surgen aquellas que incorporan al filme a los propios realizadores que, interviniendo directamente en las escenas que filman, muestran el encuentro cultural, mientras que, en las últimas tendencias, se otorga un papel activo a los sujetos filmados quienes se expresan ante el espectador y, en algunas producciones, llegan a ejercer un control total sobre el producto final.

Esta variedad de orientaciones, la diversidad de objetivos que persiguen estos filmes (investigación antropológica, enseñanza de la antropología en las universidades y divulgación para un público general no especializado) unidas a la actividad de personalidades muy distintas entre sus creadores, ha suscitado polémicas en torno al cine etnográfico. Por un lado, los antropólogos exigen rigor científico desde su propia disciplina con el fin de que el marco teórico oriente y fundamente la filmación; por otra parte, los cineastas interesados por registrar las culturas humanas han desarrollado sus propias teorías, no siempre conformes con la teoría antropológica. En definitiva, la confluencia, en este tipo de producciones, de la antropología, la etnografía y la cinematografía genera problemas teóricos, algunos de los cuales se han tratado en la primera parte de este trabajo.

Es de esperar que la antropología visual, reciente disciplina que se ocupa de la interrelación entre cine y antropología, contribuya a aunar y fijar los criterios teóricos que fundamenten la producción de este tipo de películas e incorpore estrategias efectivas para la colaboración eficaz entre realizadores y estudiosos de la cultura. La importancia de este cometido aumenta si tenemos en cuenta la amplia difusión que tienen actualmente los documentales sobre culturas humanas, constantemente presentes en nuestras pantallas de televisión, ya sea en cadenas convencionales, por cable o en la modalidad de vídeo doméstico y que forman parte de la amplia industria de la cultura en la sociedad occidental, inmersa ya en la cultura de lo visual. De hecho, en el último cuarto del siglo XX se ha operado un profundo cambio de valores que ha supuesto una pérdida de hegemonía de los géneros discursivos tradicionales, una disminución de la cultura letrada, para dar paso a una cultura de lo visual. Síntoma de ello es el aumento constante de población que accede al conocimiento del mundo a través de un promedio de 6 u 8 horas frente al televisor [36].

Todo ello nos ha llevado a analizar y comparar dos producciones que responden a las características del documental televisivo [37] y manifiestan, por tanto, la doble función de informar y entretener a la audiencia. Contribuyen al entretenimiento gracias a la brillantez y el poder de evocación de las imágenes, a la estructura narrativa que las organiza y a las emociones que pone en juego, especialmente en el documental de Cousteau. Por otra

parte, la inclusión de música comercial y el uso de entrevistas, más frecuente en el documental sobre la Guayana, amenizan el discurso del narrador. Estos aspectos los acercan al lenguaje cinematográfico comercial. Su valor relativo a la información etnográfica que transmiten, si bien es más profundo en el filme de Cousteau, está mediatizado por la expresión cinematográfica. En suma, se recrea la realidad combinándose criterios estéticos con los puramente etnográficos o documentales, y se integran los elementos descriptivos en una estructura narrativa que los hace accesibles al gran público.

La comparación pone en evidencia que, aunque estos dos filmes coincidan en todos estos aspectos que los definen como documentales televisivos, difieren esencialmente, aunque los temas tratados sean similares, en la profundidad etnográfica que se les concede y el grado de compromiso de sus realizadores con la cultura estudiada. Este es mucho más relevante en el filme de Cousteau en el que además de entretener e informar, se añade un tercer objetivo, el de concienciar al hombre occidental de los problemas de estas tribus. Revelan estilos distintos de hacer documentales justificables siempre que respondan a planteamientos teóricos serios que propicien fidelidad y respeto a la verdad cultural de los pueblos que presentan.

BIBLIOGRAFÍA

ARDÉVOL, E., PÉREZ TOLÓN, L. (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Diputación provincial de Granada, 1995.

ROMAGUERA I RAMIO, J. y ALSINA THEVENET, H. (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1993.

BRISSET, D. E., *Los mensajes audiovisuales. Contribución a su análisis e interpretación*, Universidad de Málaga, 1996.

——, «Aportación visual al análisis cultural», *Telos* #, 31, Madrid, 1993.

CARMONA, R., *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid, 1991.

NOTAS

[1] E., de Brigard, «Historia del cine etnográfico» (1975), en, E. Ardévol y L. Pérez Tolón (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Diputación Provincial de Granada, 1995.

[2] Los planteamientos de Rouch influyeron en el cine comercial en lo que respecta al nacimiento en Francia de La Nouvelle Vague.

[3] E. Ardévol y L. Pérez Tolón (eds.), *op. cit.*, págs. 32.

- [4] W. Martínez, «Estudios críticos de antropología visual» (1990), E. Ardévol y L. Pérez Tolón (eds.), *op. cit.*, págs. 368-369.
- [5] E. de Brigard, *op. cit.*, pág. 31.
- [6] K. Heider, «Hacia una definición del cine etnográfico» (1976), en E. Ardévol y L. Pérez Tolón (eds.), *op. cit.*, pág. 76.
- [7] E. de Brigard, *op. cit.*, pág. 55.
- [8] A., Leroi-Gourhan, «Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il?», *Revue de Géographie Humaine et d'Ethnologie*, 1948, 3, págs. 42-51.
- [9] T. Ash, «La colaboración en la realización de los documentales etnográficos: una visión personal», (1988), en E. Ardévol y L. Pérez Tolón (eds.), *op. cit.*, pág. 261.
- [10] K. Heider, *op. cit.*, pág. 79.
- [11] K. Heider, *loc. cit.*, pág. 77.
- [12] E. de Brigard, *op. cit.*, pág. 57.
- [13] En A. Moore, «La palabra y la imagen en el cine documental etnográfico», en *Imagen y cultura*, pág. 303.
- [14] A. Moore, *loc. cit.*, pág. 302.
- [15] E. Ardévol, *op. cit.*, pág. 21.
- [16] R. Rollwagen, «La función de la teoría antropológica en el cine etnográfico» (1988), en E. Ardévol y L. Pérez Tolón (eds.), *op. cit.*, págs. 325 y sigs.
- [17] D. Turton considera en este mismo sentido que aquello que puede hacer que el documental televisivo alcance el rasgo de antropológico es la naturaleza de los criterios de acuerdo con los que las imágenes fueron seleccionadas. Opinión recogida en *Los mensajes audiovisuales: contribuciones a su análisis e interpretación*, 1996, pág. 79.
- [18] D. Brisset, *loc. cit.*, pág. 345. Las dos corrientes generales de la antropología para la recogida de datos, se denominan Emic y Etic. La primera describe el sistema cultural estudiado a partir de cómo lo entienden los nativos y la segunda analiza el sistema cultural a partir de herramientas conceptuales elaboradas desde la propia disciplina, es aquel originado dentro de una teoría científica y no simplemente cualquier punto de vista exterior a la comunidad estudiada.
- [19] T. Asch, *op. cit.*, págs. 255-299.
- [20] W. Martínez, *op. cit.*, págs. 24.
- [21] K. Heider, *op. cit.*, págs. 87-93.
- [22] Cita recogida por D. Brisset, *op. cit.*, pág. 70.
- [23] J. Romaguera y Ramio, y H. Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, pág. 152.
- [24] J. Prelorán, «Conceptos éticos y estéticos en el cine etnográfico», (1987), en E. Ardévol y L. Pérez Tolón (eds.), *op. cit.*, pág. 128.

- [25] J. Ruby, «Revelarse a sí mismo. Reflexividad, antropología y cine» (1980), en E. Ardévol y L. Pérez Tolón (eds.), *op. cit.*, pág. 194.
- [26] C. France, «Cuerpo, materia y rito en el cine etnográfico» (1979), en E. Ardévol y L. Pérez Tolón (eds.), *op. cit.*, pág. 248.
- [27] J. Rouch, «El hombre y la cámara» (1975), en E. Ardévol y L. Pérez Tolón (eds.), *op. cit.*, págs. 106-107.
- [28] Ambos autores citados por D. Brisset, *op. cit.* págs. 70-71.
- [29] D. Brisset, *loc. cit.*, pág. 34.
- [30] D. Brisset, *loc. cit.*, pág. 78-79.
- [31] A. Moore. *op. cit.*, pág. 313 y sigs.
- [32] D. Mac Dougall «¿De quien es la historia?» (1992), en E. Ardévol y L. Pérez Tolón (eds.), *op. cit.*, págs. 401-420.
- [33] W. Martínez, *op. cit.*, pág. 363.
- [34] J. Ruby, *op. cit.*, págs. 165-166.
- [35] En el apartado 2, se subraya la desgana con la que los Boras interpretan una danza ritual ante un grupo de turistas.
- [36] R. Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, 1991, pág. 13.
- [37] David Turton citado por D. Brisset, *op. cit.*, pág. 79 sintetiza con los rasgos siguientes: actitud didáctica, imagen como mera ilustración de la argumentación hablada, estructuras narrativas fijas. El rasgo de antropológico viene dado por la naturaleza de los criterios que guiaron la selección de las imágenes.