

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS  
SOCIALES - SEDE ECUADOR  
MAESTRIA EN ANTROPOLOGIA  
CONVOCATORIA 1993-1995**

**Experiencia etnográfica y lenguaje audiovisual: del  
informe escrito a la ficción etnográfica**

**VERSION PREELIMINAR**

**Asesor: Alex Pienknagura**

**Iván Micelli Rubio**

**Quito 1996**

## INDICE

INTRODUCCION . . . . .	i
<b>CAPTULO. I EPISTEMOLOGIAS, O...: ¡¡¡DEJENME INVENTAR!!!</b> . . . . .	1
DESPEJANDO DUDAS . . . . .	1
FOUCAULT . . . . .	6
CLIFFORD GEERTZ Y LA CRITICA POSMODERNA . . . . .	11
LA FISICA CUANTICA: UN NUEVO MODELO DE CONOCIMIENTO . . . . .	20
MOCION DE ORDEN: ENTRE LA FICCION Y LA REALIDAD . . . . .	28
<b>CAPTULO.II EL MODELO ETNOGRAFICO</b> . . . . .	31
<b>I.- EL MODELO ETNOGRAFICO DE MALINOWSKI: CIENCIA Y CONTRADICCION</b> . . . . .	31
La Teoría . . . . .	32
Principios Metodológicos del Modelo Etnográfico de Malinowski . . . . .	34
El Método Etnográfico de Campo: Objetivos y Componentes . . . . .	40
1.- La Estructura de la Vida Tribal . . . . .	40
2.- La Vida Indígena, o los Imponderables de la Vida Real . . . . .	42
3.- La Mentalidad . . . . .	45
Sintetizando . . . . .	47
<b>II.- EL MODELO POSMODERNO: LA DUDA ENTRE POLITICA Y ESTETICA</b> . . . . .	49
El cambio de escena, de la confianza a la duda . . . . .	49
1.- La Etnografía como Escritura . . . . .	50
2.- La Autoridad en la Etnografía . . . . .	53
Modo Experiencial . . . . .	54
Modo Textual-Interpretativo . . . . .	54
Modo Dialógico . . . . .	55
Modo Polifónico . . . . .	56
3.- La Utopía de la Autoría Dispersa . . . . .	56
4.- Dialógica, Antropología Dialógica y Heteroglosia . . . . .	58
Dialógica y Antropología Dialógica . . . . .	58
heteroglosia . . . . .	61
La continuidad del contexto dialógico . . . . .	62
La multivocalidad del diálogo . . . . .	62
La utopía posmoderna del texto abierto . . . . .	63
Críticas a la Dialógica . . . . .	64
Un ejemplo de Antropología Dialógica . . . . .	65
5.- Polifonía . . . . .	66

6.- Narrativa . . . . .	69
7.- Ficción . . . . .	71
8.- Retórica . . . . .	75
9.- Trabajo de campo, y observación participante . . .	77
10.- La etnografía como experiencia . . . . .	79
11.- Interpretación, Representación, y Textos Culturales . . . . .	81
<b>III.- MI MODELO DE ETNOGRAFIA . . . . .</b>	<b>84</b>
Los Conceptos de Etnografía . . . . .	84
Objetivo y Alcance de la Etnografía . . . . .	86
El Problema de las Descripciones . . . . .	88
El Arte del Encuentro . . . . .	89
El Conocimiento: un objeto de trance para el encuentro . . . . .	91
La Diferencia, el Primer Paso para la Comprensión . . .	92
La Idea de Comprensión en Etnografía . . . . .	93
La Naturaleza Interperformativa de la Experiencia Etnográfica . . . . .	94
La Compleja Materialidad de la Etnografía . . . . .	97
La Interrelacion entre la Teoría el Campo y la Descripción . . . . .	99
Coteorización, Coautoría, y Coedición . . . . .	103
Síntesis: etnografía y contaminación, conflicto encuentro y ficción . . . . .	105
 <b>CAPITULO. III EL MODELO AUDIOVISUAL . . . . .</b>	 <b>108</b>
<b>I.- LAS COMPLICACIONES PARA CONCEBIR UN LENGUAJE AUDIOVISUAL</b> . . . . .	 <b>108</b>
Metz y la gran Sintagmática . . . . .	108
Humberto Eco: Semiótica y Significación . . . . .	110
<b>II.- LA ESTRUCTURA DEL MODELO AUDIOVISUAL . . . . .</b>	<b>111</b>
<b>1.- PERCEPCION . . . . .</b>	<b>112</b>
Las fuentes perceptivas del audiovisual . . . . .	112
Visión y percepción visual . . . . .	112
Constancia perceptiva . . . . .	114
Teorías de la percepción visual . . . . .	115
Innatistas . . . . .	115
Empiristas . . . . .	115
Teoría de la Inferencia . . . . .	115
Teoría de la Gestalt . . . . .	116
Teoría de la extracción de información . . . .	116
Mundo Visual y Campo Visual . . . . .	117
Teoría Ecléctica . . . . .	118
Aspectos Culturales Valóricos y Aprendidos de la Percepción . . . . .	118

2.- SIGNIFICACION . . . . .	119
Formas de la Materialidad Audiovisual . . . . .	119
Campo visual . . . . .	120
Campo auditivo . . . . .	120
Imagen . . . . .	121
sonido . . . . .	121
Formalizaciones del Material Audiovisua . . . . .	122
1)Plano . . . . .	122
Tamaño . . . . .	123
Movilidad . . . . .	124
Duración . . . . .	124
2)Campo . . . . .	124
3)Encuadre . . . . .	125
4)Fuera de campo . . . . .	126
5)La Escena . . . . .	126
Tiempo y escena . . . . .	127
6)Secuencia . . . . .	127
7)Montaje . . . . .	128
La articulación: espacio-temporal . . . . .	129
Montaje secuencia . . . . .	130
La articulación sincrónica y diacrónica como creación significante . . . . .	132
Articulación sincrónica . . . . .	133
Articulación diacrónica . . . . .	135
3.- NARRATIVA . . . . .	137
Historia y Relato . . . . .	137
Diégesis historia y Relato . . . . .	138
Punto de vista Focalización y Narrador . . . . .	140
El narrador . . . . .	143
Sintetizando . . . . .	144
<b>CAP. IV LOS VINCULOS ENTRE LA ETNOGRAFIA Y EL AUDIOVISUAL . . . . .</b>	<b>146</b>
<b>I.- EL PROCESO ETNOGRAFICO AUDIOVISUAL . . . . .</b>	<b>146</b>
El Proceso Audiovisual . . . . .	146
La idea . . . . .	146
El guión . . . . .	147
La filmación . . . . .	147
La edición . . . . .	147
Proceso audiovisual y etnografía tradicional . . . . .	148
1 Selección Previa . . . . .	148
2 Trabajo de Campo . . . . .	149
dimensión temporal . . . . .	150
dimensión espacial . . . . .	150
dimensión material . . . . .	151
La significación . . . . .	152

3 Análisis y Construcción de Guión . . . . .	154
4 Campo de la Filmación o rodaje . . . . .	156
5 El Montaje . . . . .	161
Etnografía y Audiovisual como un Proceso Integrado .	167
El Esquema de la Etnografía Audiovisual: actores, actividades, tiempos y espacios . . . . .	168
II.- TRADUCCIONES DE LA ETNOGRAFIA AL AUDIOVISUAL . . .	169
III.- EL CORAZON DEL MODELO ETNOGRAFICO AUDIOVISUAL . .	171
IV.- REFERENTES Y VINCULOS ENTRE LA ETNOGRAFIA Y EL AUDIOVISUAL . . . . .	172
Materialidad y capacidad expresiva del audiovisual y el texto . . . . .	172
Referentes comunes entre la etnografía y el audiovisual . . . . .	174
1) El Contexto de Espacio y Tiempo . . . . .	175
Espacio . . . . .	175
Tiempo . . . . .	178
2) Personajes . . . . .	183
3) Acción Evento y Acontecimiento . . . . .	188
4) Diálogo . . . . .	192
5) Pensamientos Valores Emociones . . . . .	194
6) Objetos . . . . .	195
 PARA FINALIZAR . . . . .	 197
 BIBLIOGRAFIA . . . . .	 200

## CAP. IV LOS VINCULOS ENTRE LA ETNOGRAFIA Y EL AUDIOVISUAL

### Introducción

En esta parte final pretendo articular un esquema de vínculos posibles entre la producción etnográfica y el discurso audiovisual.

El primer paso es definir la estructura del proceso etnográfico, redefiniéndolo como un proceso etnográfico audiovisual.

### I.- EL PROCESO ETNOGRAFICO AUDIOVISUAL

La etnografía tradicional ha articulado su proceso de producción en tres etapas separadas, temporal y espacialmente, ordenadas como:

**Trabajo teórico previo---Trab de campo---Análisis y edición**

La etnografía (como la he definido en esta tesis) debe establecer interacciones entre sus distintas etapas rompiendo los límites rígidos y estableciendo comunicación entre sus procesos, tiempos y espacios.

La etnografía orientada hacia la creación de ficciones etnográficas audiovisuales implica la combinación del proceso etnográfico con el proceso de creación audiovisual. Como resultado tenemos un proceso mas complejo que incorpora a la etnografía nuevas etapas, nuevas actividades, y nuevos vínculos entre ellas.

### El Proceso Audiovisual

Para definir este nuevo esquema de la etnografía audiovisual partamos por conocer cuales son las etapas del proceso de producción audiovisual(cinematográfico):

1)la creación del Guión, 2)la Filmación y 3) el montaje.

Entonces el esquema básico del proceso de creación audiovisual puede ordenarse de la siguiente manera.

**Idea-->Guión-->Filmación-->Edición**

La idea, es el concepto o tema general a partir del cual se piensa

en una producción audiovisual. La idea se presenta como un tema amplio de límites ambiguos, de esa manera existen muchas posibilidades intermedias entre la idea y el guión, es decir que a partir de una idea, siempre existe la alternativa de muchos guiones distintos.

El guión: implica la idea transformada en historia, es decir la idea puesta en juego a través de personajes y problemas enfrentados en contextos de tiempo y espacio(narrativos), a través de los cuales se construye una narración que cuenta la historia.

IDEA----->HISTORIA----->GUIÓN

El guión puede ser un bosquejo o esquema que describe el argumento de una idea, tanto como las particularidades de la narración, así combina la historia literaria con la técnica narrativa audiovisual.

El guión es por tanto una actividad de articulación y selección de la información. Esta actividad relaciona, en torno a la idea, un mundo de personajes, espacios tiempos, objetos y acciones que construyen una historia expresada en una narración particular.

La filmación: También conocido como rodaje es el proceso de "actualización" de la idea, la historia y el guión. El rodaje, es el proceso mediante el cual se plasman en la cinta las imágenes con las cuales se construirá el audiovisual. El rodaje implica un trabajo en terreno, con los espacios, objetos y personajes que dejarán su huella fantasmal en la cinta fotosensible del film.

La filmación, como actualización audiovisual de la historia, está ordenada en parte por el guión; sin embargo ella, como proceso de interacción con el mundo real, determina el film, pues es a partir de la materialidad que ella genera que se obtienen los trazos con los cuales el audiovisual toma forma, y nada de lo que no esté en ella puede estar (directamente) en el filme.

La filmación es el proceso real de articulación sincrónica de los materiales de la imagen, en ella se llevan a cabo los puntos de vista (visuales), y de ella surgen todos los significantes visuales como el ángulo, luz etc.

La edición: O montaje, es el proceso de organización y articulación diacrónica del material filmado, es el mecanismo central del

audiovisual para crear significaciones no presentes directamente en la imagen o el sonido. Mediante la sutura, la articulación y relación arbitraria de planos y escenas, la edición permite que la idea, la historia y la narración adquieran formas connotativas.

### Proceso audiovisual y etnografía tradicional

Podemos ahora mostrar el esquema resultante de la combinación de los modelos audiovisual y etnográfico. Este muestra la columna del proceso de producción de la ficción etnográfica audiovisual:

<b>SELECCION PREVIA-CAMPO ETG, ANALISIS Y CONSTRUCC GUION-CAMPO FILM-EDICION</b>
--

1 Selección Previa: corresponde a la preparación y background teórico, formal e informal, adquirido y adscrito, que determina nuestras elecciones de lugar, tema de entrada, preconceptos, etc.

Una etnografía comienza en la cabeza del etnógrafo mucho antes de llegar a terreno, y, aún cuando este hace concreto el planteamiento de un trabajo, existen elementos previos que influyen sus elecciones respecto de la forma de abordar el trabajo.

Conuerdo con Malinowski cuando plantea que si bien no es adecuado llegar al campo lleno de prejuicios, es necesario tener una perspectiva que permita ordenar al menos en parte la aparente infinitud y desorden de elementos de la realidad continua en que nos encontramos, no a fin de forzar la realidad a nuestras estructuras sino como modo de ofrecer una primera perspectiva de interpretación del mundo, con la cual podamos empezar a confrontar y evidenciar sus propias inconsistencias (las de nuestra interpretación). Mas aún concuerdo con la idea de que es imposible llegar al campo sin preconceptos y es necesario que seamos conscientes de ellos.

La selección previa implica lo que nosotros somos, nuestra propia tradición, el "lugar" desde el cual nos acercamos a conocer una realidad ajena. En la medida en que esclarecemos los supuestos y bases de nuestra tradición (nuestra teoría, nuestra forma de vida, perspectiva, etc) podemos establecer interacciones mas legítimas en el campo, en consecuencia con la idea de la etnografía no como la ideología del observador y el observado, sino como el espacio de encuentro de tradiciones diferentes. En la medida en que somos conscientes de nuestra propia tradición y nuestra propia "mitología teórica y cultural" podemos no sólo tener una mejor conciencia sobre

el carácter de nuestras interpretaciones, sino también ofrecer al otro una interlocución mas transparente en la cual pueda conocer quiénes somos. Un ejemplo digno de imitación en este plano lo constituye la experiencia de Richard Price entre los Saramakas evidenciada en "First Time".

Respecto del trabajo audiovisual existe una elección básica que es la del "media audiovisual" elegido para construir el producto etnográfico. Aunque puede criticarse esta elección como la imposición de un "pié forzado", este no lo es mas que la elección del medio textual. En ambos casos existe una elección.

Sin embargo la decisión de usar la ficción etnográfica audiovisual como forma comunicacional de la etnografía está siempre condicionada a la evolución del proceso etnográfico. No podemos forzar la realidad ni la voluntad de los actores para la realización de un audiovisual, pero podemos discutir con los actores nuestra elección sobre el formato propuesto.

**2 Trabajo de Campo Etnográfico:** En el segundo capítulo, hemos establecido algunos elementos de su dinámica y la necesidad de incorporar en él los ejercicios del análisis y la edición, a través de la Coteorización y la Coeditorialidad. El campo etnográfico es la primera etapa del proceso etnográfico audiovisual donde podemos encontrar los vínculos de autoridad y significación entre el campo y el relato audiovisual. El campo etnográfico es en sí una experiencia multinarrativa, polisémica y polifónica, en él se encuentran tanto los significados como las formas y materialidades que nos permiten construir un discurso audiovisual. Al mismo tiempo en él encontramos la posibilidad de las diferentes voces narradoras, los autores, los diálogos, personajes, tipos de acciones y acontecimientos, tiempos y lugares, que nos permiten construir ficciones etnográficas audiovisuales.

No estoy planteando que la experiencia de campo sea un objeto a ser representado analógicamente por el audiovisual, aquello seria un mero registro fotoquímico y magnético de la realidad, actividad común que identifica a los antropólogos usando una cámara como lo acusa Jorge Preloran.

El trabajo de campo en su primera etapa permite acercarnos tanto al conocimiento de la materialidad del mundo etnográfico, como a nuestros propios esquemas de interpretación con los cuales podemos

dotar de significación (aun cuando esas significación consista solo en preguntas) el mundo experimentado.

La base de esta experiencia es la coexistencia temporal y espacial entre el antropólogo y los actores en un marco de participación, observación, "registro" interpretación y discusión, respecto de todos los ámbitos involucrados en la experiencia, tanto los sensibles como los de apreciación subjetiva, las emociones, etc.

Esta experiencia realizada en su sentido mas general, en los términos construídos por Malinowski, aporta una triple dimensión para el trabajo etnográfico audiovisual:

i) una dimensión temporal; ii) una dimensión espacial; iii) una dimensión material;

i) la dimensión temporal se refiere tanto a la percepción personal como al registro de los ciclos, ritmos y apreciaciones culturales respecto del tiempo. El tiempo, como sabemos a partir de Einstein, no es una entidad independiente, no tiene existencia externa al espacio y a la materia, es decir no hay tiempo sin espacio y materia. En el mundo de la realidad cultural esto es visible, el tiempo se manifiesta en los objetos, en las actividades productivas, en los ciclos de la tierra, del culto, etc. Este aspecto objetivo o visible de la dimensión temporal puede ser experimentado y registrado en el trabajo de campo; de la misma manera, conceptos como los del ritmo, duración, la velocidad y la frecuencia, se presentan ante el antropólogo en su experiencia, como en un montaje.

ii) En cuanto a la dimensión espacial, el trabajo de campo aporta la posibilidad de recorrer visual y físicamente los espacios del mundo etnográfico, de esa manera el etnógrafo puede construir su propia percepción y realizar su registro en relación a diferentes niveles de distancia y dimensiones espaciales. En la medida de su ubicación y rapport puede acceder a los espacios interiores, privados como el detalle de una cocina campesina; externos y globales como la visión del pueblo desde lo alto de una montaña, etc. La descripción del espacio puede ser detallada, aún cuando conviene tener presente que por estar ante un mundo espacial continuo, las descripciones siempre serán selecciones y disecciones del espacio "real". Como equivalente a la exposición cinematográfica el antropólogo en terreno experimenta el mundo a través de selecciones de miradas dirigidas dentro de un espacio continuo que se nos presenta como fragmentos

aislados debido a nuestro desconocimiento del contexto global y la falta de sentido para ordenarlo. El mundo en el terreno no nos es familiar, nos movemos en él a tientas tratando de recordar y registrar su forma, tratando de ubicarlo respecto de los otros espacios que vamos recorriendo, y al mismo tiempo tratando de encontrar la significación, el sentido que se asocia a ese espacio. Esta agotadora experiencia se presenta ante nosotros, como dirían B. L. Whorf y E. Sapir, como un kaleidoscopio de imágenes no siempre coherentes y ordenadas, unas con otras.

La organización y configuración del espacio del campo se dá para el antropólogo a través de tres actividades:

a) la generación de quiebres, procesos de resolución y discusiones relativas al espacio en su relación con los objetos, los actores y sus acciones.

b) a través del habitar cotidiano observando y participando en rutinas del lugar, el seguir a los actores a sus labores en el campo, o a una faena de caza, etc. Todas estas actividades, a través de las cuales vamos registrando el mundo, nos van entregando referentes espaciales que van ordenando nuestro collage perceptivo del espacio.

c) a través de las propias rutinas domésticas generadas por el antropólogo en el campo mas allá de su trabajo explícito de observación y registro, como por ejemplo el lugar al que va a lavar la ropa, su trayecto para comprar alimentos o recibir correspondencia, etc. A través de esta generación de hábitos en el campo establecemos también rutinas espaciales que van dotando esos espacios de una significación propia.

Como resultado de todo esto podemos finalmente construir un espacio continuo dotado de orientación, de esa manera podemos relacionar las visiones generales y estructuradoras del espacio con aquellas del plano detalle.

iii) la dimensión material del trabajo de campo está dada por las formas sensibles a través de las cuales se lleva a cabo la experiencia etnográfica, de esta manera nuestra información es visual, auditiva, táctil, gustativa y de olfato. Podemos recurrir a diferentes formas para referir, describir o grabar la materialidad del trabajo de campo, esto implica diversas traducciones que son posibles si logran servir como recursos nemotécnicos o evocadores para recrear el sentido. De esta manera un objeto puede ser descrito

### 3 Análisis y Construcción de Guión

El trabajo de campo es la experiencia que permite conocer los referentes espaciales, temporales, materiales, humanos y conductuales, en relación a los cuales se puede construir un discurso de ficción etnográfica audiovisual. En su base estos elementos aportan la posibilidad de plasmar su huella sobre el medio audiovisual de manera directa o por recreaciones, pero, al igual que lo plantea Malinowski, la mera descripción no basta para aportar el sentido. En mi planteamiento de la etnografía este proviene de una intensa actividad interpretativa que permite generar conocimientos (en el sentido dado a este término en el capítulo dos) sobre el mundo al que accedemos. Esos conocimientos se plantean como preguntas, como modelos tentativos y en algunos casos como microteorías, en la medida en que son construcciones tentativas que pretenden ir acercando comprensiones sobre el mundo.

Lo que resulta evidente en este punto es la coexistencia temporal y espacial que implican en gran parte la etapa de campo y la etapa de análisis. En su primer nivel el trabajo de campo aporta una información "descriptiva" sobre la condición material y espacio temporal del mundo. Sin embargo, la incapacidad para aplicar a esas descripciones esquemas coherentes que les den sentido, enciende rápidamente la actividad interpretativa del antropólogo, la que empieza a funcionar de manera casi automática durante el trabajo de terreno.

Mas allá de esta heurística actividad interpretativa, la experiencia etnográfica plantea un esquema de quiebres de sentido que aconsejan una actividad interpretativa mas sistemática a través de la cual puedan irse rompiendo, corrigiendo y modificando nuestros esquemas de sentido, a través de procesos de resolución de las continuas y sucesivas quiebras generadas en el trabajo de campo.<sup>1</sup>

El trabajo de análisis por tanto debe asumirse abiertamente como una actividad coextensiva al espacio y tiempo de terreno.

El proceso de análisis debe considerar:

a) la formación de planteamientos de comprensión a partir de los

---

<sup>1</sup>Para un conocimiento mas detallado de este intento de sistematización interpretativa de la experiencia puede revisarse el texto: M. Agar, "Hacia un lenguaje etnográfico" 1982 en: Carlos Reynoso, "El Surgimiento de la Antropología Posmoderna", Ed. Gedisa, Barcelona 1991.

quiebres

- b) el registro y descripción de los propios quiebres y su dinámica como una narrativa del campo.
- c) los procesos de resolución de quiebres marcados por elaboraciones internas y discusiones con los actores.
- d) El registro de las explicaciones de los propios actores ante las quiebras que enunciamos y ante nuestros propios esquemas de interpretación.

En este sentido el trabajo de análisis incluye tanto la generación de microteorías, como la práctica de dinámicas de coteorización y el registro de sus resultados.

Las microteorías pueden entenderse como propuestas ficcionales de interpretación del mundo, son proposiciones de resolución de los quiebres encontrados. A través de ellas podemos construir respuestas posibles en relación al mundo concreto que enfrentamos. En el sentido que Agar le da a su modelo de resolución de quiebras<sup>2</sup>, las microteorías se presentan como modelos o esquemas interpretativos surgidos a partir de la modificación de nuestros esquemas iniciales frente al quiebre de los supuestos de coherencia. Un conjunto de esquemas relacionados a diversos aspectos del mundo del campo etnográfico, nos aporta sobre la base de la materialidad y la información descriptiva del trabajo de campo, una herramienta para la articulación de elementos de significación en el marco de un mundo posible de realidad.

Este esquema ofrece la matriz para nuestras interpretaciones del mundo de la etnografía, sin embargo frente a ellas debemos oponer las explicaciones y teorías que los propios actores puedan comunicarnos tanto como expresión de conceptos previos o como resultado de la discusión frente al planteamiento de nuestras interpretaciones sobre su mundo.

Entonces podemos identificar 4 condiciones del trabajo de campo y la actividad analítica:

- a) su condición material temporal y espacial,

---

<sup>2</sup>Al respecto es importante revisar el texto de Michel Agar "Hacia un lenguaje etnográfico", En: "El surgimiento de la antropología posmoderna" de Carlos Reynoso, 1992

- b) su estructura narrativa como experiencia y fuente de quiebras y resoluciones,
- c) los esquemas y procesos de interpretación (resueltos o nó), presentados como microteorías y
- d) las teorías y explicaciones de los actores.

La producción del guión es la primera etapa del aspecto audiovisual de este nuevo modelo de etnografía. El guión es la primera proposición para la creación de un producto audiovisual.

El guión surge, de la actividad de campo y del análisis del investigador, como una forma de recreación particular de sus esquemas interpretativos del mundo experimentado. Pero el carácter polifónico de la producción etnográfica implica que la producción del guión comience en lo posible, en el espacio y tiempo del trabajo de campo, el guión se plantea como un ejemplo particular de la interpretación del etnógrafo pero en él caben también los discursos directos de los actores, en este sentido las intervenciones de estos en el guión pueden ir desde la discusión de lo que resulta o nó posible y verosímil, hasta la coautoría o elaboración de narraciones paralelas que conformen una historia con varias voces y líneas narrativas.

#### **4 Campo de la Filmación o rodaje**

Aunque lo ideal para el proceso de etnografía audiovisual es contar con el trabajo de campo etnográfico, es posible realizar una ficción etnográfica audiovisual sin el trabajo de campo etnográfico, iniciando el proceso a partir de una etnografía previamente realizada o un texto etnográfico existente. La razón de esta posibilidad se encuentra en que la etnografía audiovisual incluye en su proceso una nueva etapa de trabajo de campo, en la cual se "actualiza" y controla la proposición teórica-audiovisual del etnógrafo expresada en el guión, aún cuando ella haya surgido de la revisión y el manejo de una etnografía ya escrita.

La producción del audiovisual implica necesariamente el trabajo de filmación. La filmación no solo es parte del proceso etnográfico audiovisual, sino que en muchos sentidos ella se comporta como una nueva dimensión y una segunda etapa del trabajo de campo etnográfico.

En cuanto a la conceptualización y funciones del proceso de filmación la etnografía audiovisual que propongo se acerca a las posiciones del

Neorealismo Italiano.

Rosellini fue el primer director que filmó un argumental sin actores. En cuanto a las relaciones entre el montaje, la filmación y el guión, Rosellini plantea la filmación como la etapa fundamental. La filmación no se limita a la mera aplicación de un plan de rodaje predeterminado donde están claramente definidos los diálogos, tomas, etc.; sin renunciar al guión y a un plan previo Rosellini plantea la necesidad de que a través del rodaje el guión sea re-escrito con la cámara influenciando el filme por la fuerza del real.

Rosellini no utiliza actores sino a personajes que se relacionan con los planteados en sus historias, él bucea en la realidad cotidiana buscando que esta modifique el audiovisual y deje sobre él su huella, sus filmes (Roma ciudad abierta) incluyen una dramatización mínima, en esta orientación le siguen Vittorio de Sica y Lucio Visconti.

Una perspectiva cercana pero aún más extrema es la de Robert Flaherty. Flaherty, quizás el antecedente más importante (y desoído) del cine etnográfico, planteaba a los actores (reales) la filmación luego de un tiempo de vivir entre ellos, él no imponía un guión, realizaba un cine sin actores que simularan ambientes falsificados. Sus películas se filmaban en los mundos reales cuyos paisajes, personajes y elementos eran las estrellas del film.

Flaherty recurre a la puesta en escena documental, para reconstruir dramáticamente la realidad y crear así un testimonio poético de la misma, para este realizador era equivocado entrar en la realidad con una forma dramática preconcebida, así era necesario vivir en el campo hasta que el relato emergiera solo, postulándose ese relato como el único o el mejor film posible sobre esa realidad.

Flaherty concibe la filmación como una puesta en escena donde hay un guión, actores, dramatizaciones y selecciones, en este sentido la dramatización o la trama no estropean el sentido de realidad del film, la filmación "in situ" otorga en gran parte el sentido dramático del film corrigiendo o limitando el poder del realizador.

Otro realizador que propone ideas importantes acerca de la filmación como proceso etnográfico (aunque el reniegue de la etnografía) es Jorge Preloran.

Preloran al igual que Flaherty realiza un cine sin actores, pero en

una posición mas extrema Preloran no dirige a nadie, no impone temas ni diálogos, el convive en el mundo que desea filmar y va haciendo correr la cámara ante situaciones reales, al mismo tiempo va haciendo interactuar a los personajes con la cámara, los sigue, los interroga, entrega la cámara y el micrófono a los actores.

*"Yo no dirijo actores, no dirijo a nadie, filmo por momentos, esperando algún acontecimiento importante"*(A. Colombres, 1991, Pag.110)

La dirección de Preloran se da en la selección del personaje y la situación filmada, así como en la elección de los aspectos técnico sensibles del audiovisual(luz, profundidad de campo, ángulo y tamaño de toma, etc.) Pero muchos de los otros elementos significantes como el tiempo, diálogos, tema, etc están determinados mas por el medio que por el director o algún guión.

Los protagonistas de su cine son entonces el hombre y su entorno. Como ejemplo de su cine, la filmación de la película Hermógenes Cayo se inicio luego de 6 meses de compartir con el personaje. El proceso de filmación se realizó como una etnografía, partiendo por conversaciones, luego grabaciones de voz y despues de imagen, y a partir de este proceso comenzó a tomar forma la película.

Es decir que la filmación en el cine de Preloran no puede seguir un patrón predeterminado. Existe una interacción directa y casi una correspondencia entre el proceso de filmación y la conceptualización de la película, la película no existe sinó como el resultado de un proceso de interacción y filmación.

De esta manera el ritmo de la vida del lugar va imponiendo los ritmos de la filmación y de la película, para filmar hay que seguir el ritmo de la vida.

Preloran elige los personajes y situaciones a filmar pero el no controla el sentido ni la forma externa de esas situaciones límites, no conoce los diálogos, no impone el tema ni las motivaciones, en suma no crea la representación de una visión de mundo para plasmarla en el filme sinó que rescata las visiones de mundo que se expresan ante la cámara.

Otro teórico que se encuentra en las raíces del cine etnográfico es Dziga Vertov. Vertov desea rescatar la esencialidad del cine

liberándolo de sus cargas literarias o teatrales, para esto propone la idea del Cine Ojo, en cuanto a la filmación esta se hace se hace en el mundo real, sin decorados actores ni puestas en escena, el cine pretende rescatar la imagen de los seres humanos "tal cual" se comportan en la vida real, la esencialidad del cine radica en su capacidad para jugar con el tiempo y mostrar así lo que el ojo no puede ver.

Para Vertov tanto el guión como el montaje entendidos como técnicas narrativas o literarias, constituían una desviación del que transformaba el cine en un híbrido desviando el sentido de la obra cinematográfica.

La cámara escribe la esencia del filme en su interacción con el mundo durante la filmación, la cámara es un ojo abierto a lo desconocido. A través de esta idea de la filmación Vertov deseaba suprimir cualquier intermediación ideológica entre la realidad y el espectador, acercando los lenguajes estético y científico a través de aplicar al mundo visual un método científico experimental para explicarlo(Colombres:1991,13)

En la filmación Vertov supone la posibilidad de ubicar una cámara de objetividad absoluta que grabe un reflejo directo de la realidad. Esto aportaría el aspecto científico experimental, por su parte la estética de este lenguaje surgiría de aspectos técnicos de la filmación como la calidad de la imagen y el ángulo de la toma. Esto define al Cine ojo de como una estética de lo real.

Por su parte Luccio Visconti terminó con el purismo en el cine al entregar el micrófono a los marginados para que ellos se expresaran en su propio lenguaje, dialecto y forma.

El trabajo de Filmación en la etnografía audiovisual de ficción tiene relación indirecta con todas estas proposiciones, no implica ausencia de guión ni de plan de rodaje, sin embargo estos llegan al campo como una proposición, que es adaptada por el real tanto por su naturaleza física y espacial como por las diferentes formas de intervención del real en la filmación.

Una forma de intervención de la realidad en la filmación son los actores. Similar a las opciones de Rossellini, en la etnografía audiovisual los personajes representados son ficticios en su sentido particular. Tanto en la sea identificación particular de los

personajes, como en los diálogos y las acciones, la historia es una historia de ficción, sin embargo los actores que representan los papeles tienen una relación directa con el mundo de la diégesis. Aunque en su especificidad tanto los personajes como la historia son ficciones, en sus aspectos generales (caracterización del lugar, personajes, lenguaje, valores, visión de mundo, etc) los actores tienen una relación directa con los personajes el mundo y la historia narrada. La posibilidad de la ficción en la etnografía audiovisual, parte por el hecho de que los actores no son los personajes, y la historia narrada no es su historia particular, sin embargo, ellos están directamente emparentados, por forma, sentido y pertenencia, con el mundo de la diégesis.

El mundo diegético de la etnografía audiovisual puede ser de dimensión y amplitud variable, pero en sus diversas posibilidades concretas siempre recurriremos a alguna forma particular de él para la filmación, en este sentido, ese mundo corrige el guión y la filmación. No podemos enseñarle a un raperero a bailar ni corregir o dirigir su manera de expresarse; en ese sentido, cuando el personaje de la filmación es del mismo mundo que el personaje de la historia, los elementos de la forma están corregidos por su propia expresión. En la etnografía audiovisual el director de actores no es necesario. Sin embargo los actores tampoco son meros maniqués pintorescos y "autóctonos" en las manos del antropólogo, ni están totalmente sometidos al guión, ellos, como actores sociales participantes en el encuentro de la filmación, tienen derecho a intervenir también sobre los contenidos y los diálogos.

No se trata de proponer una democracia culposa donde todos cumplen sus caprichos, sino de respetar las líneas polifónicas necesariamente presentes en el guión. De esta manera hay secuencias, escenas y focalizaciones de la información, que corresponden al punto de vista, la interpretación o la imaginación del antropólogo. Sobre aquellas el puede mantener su autoridad, las formas seguirán siendo corregidas por el real pero los contenidos e interpretaciones pueden seguir la dirección del etnógrafo en cuanto autor de esas narraciones. Pero las líneas narrativas que corresponden a otras voces pueden y deben ser corregidas por los involucrados en la generación de esas miradas y sus contenidos.

De esta manera el proceso de producción de una etnografía audiovisual incluye, en sus dos extremos, procesos de campo que implican experiencias de encuentro y coparticipación en la producción de la

etnografía audiovisual tanto en su aspecto teórico como en su rodaje específico, debido a esto existe la posibilidad de que la realidad haga sus ajustes sobre las proposiciones teóricas aún cuando estas hallan surgido sin la participación directa del antropólogo en una primera experiencia etnográfica.

Las prácticas de coteorización planteadas para el trabajo de campo y trabajo de análisis se mantienen en el proceso de la filmación. La producción de un audiovisual a partir de una etnografía requiere de un acuerdo en cuanto a la aceptación de realizarlo. Sobre todo cuando se trate de mundos particulares que mas allá de la ficción sean fácilmente identificables; esto asegura tanto el derecho de los involucrados a mantener propiedad sobre sus imágenes, como la cooperación teórica y práctica necesaria para llevar a cabo el trabajo.

## **5 El Montaje**

El montaje es en el cine lo que el análisis y la edición textual es en la antropología.

El montaje comprende la correlación de las imágenes, es la base del ritmo, y de la articulación sintagmática y espacio temporal del cine.

La articulación a través del montaje es una de las herramientas capaces de construir significados que no están directamente implicados en la capacidad expresiva de los materiales significantes del audiovisual.

***"Es el montaje... ..el que a través del la yuxtaposición hace que las imágenes se comporten como signos connotando un significado ajeno a ellas mismas"(S. Zunzunegui, 1992, Pag.178)***

La articulación sintagmática de las imágenes establecida a través del montaje es una de las características que le da al cine la propiedad de contar historias traspasando restricciones de tiempo y espacio y estableciendo relaciones que sugieren o producen nuevos significados en el espectador, así el cine es capaz de sugerir sentidos connotados o ideas simbólicas que no están directamente presentes en la imagen.

***"...de esta manera, entre dos imágenes, el espectador es el gozne capaz de articular el sentido al reconocer la presencia en la ausencia, suturando con su acción la relación entre dos planos consecutivos"(S. Zunzunegui,1992, Pag.154)***

Según Tyler la etnografía implica una transición hacia los tiempos y espacios trascendentales de la alteridad, el montaje como técnica cinematográfica de articulación espacio temporal permite la creación o recomposición del tiempo y del espacio.

A través del montaje realizamos un nuevo ejercicio de selección sobre el mundo etnográfico (las otras selecciones las realizamos en la selección previa, en las selecciones en el campo y en la filmación). La selección del montaje nos permite construir a partir de lo filmado, el espacio, el tiempo y la narración.

Esta propiedad del montaje hace que generalmente se le considere un proceso de manipulación falsable de la realidad. La mayoría de las propuestas que acusaban el carácter narrativo y falsable del cine, y que apelaban a su esencia como modo de mostrar la realidad, renuncian al montaje o lo supeditan al real o a la filmación. El montaje es así considerado el espacio de la ideología, sus vicios provendrían de la invasión del cine por la novela y el teatro. En el lado opuesto al montaje se encontrarían los elementos fílmicos capaces de aportar conocimiento real sobre el mundo, estos serían, la imagen y el sonido. Así se crea la siguiente oposición:

<p>IMAGEN Y SONIDO===CREDIBILIDAD CINE&lt; MONTAJE Y NARRACION===FALSABLES</p>
--

En la perspectiva del cine etnográfico la imagen y el sonido no son elementos tanto menos arbitrarios que el montaje. Las selecciones y elecciones que se ejercen durante todo el proceso determinan en gran parte las posibilidades del montaje. Es un hecho que la imagen, aún cuando no implique una puesta en escena, realiza una selección de la realidad a través de su tamaño, dirección, duración, luz y profundidad de campo. Dos imágenes estáticas de dos objetos fijos, tomadas cada una desde el mismo lugar y distancia pueden crear dos sensaciones (u ofrecer dos informaciones) radicalmente distintas de profundidad, tamaño y distancia entre esos objetos, tan sólo con cambiar el objetivo óptico de 50mm a 300mm entre una imagen y otra.

Es decir que tanto el montaje y la narración como el registro y la filmación son formas de manipular la imagen.

El montaje no es el único elemento a través del cual podemos construir sentidos y manipular la realidad del filme, pero en términos de la articulación diacrónica de los segmentos espacio

temporales del filme sí constituye un momento privilegiado. Los segmentos de tiempos reales registrados se deciden y construyen desde la construcción del guión hasta el término de la filmación, sin embargo la posibilidad de representar los tiempos globales o los ciclos y ritmos del mundo del campo etnográfico, se encuentra en el montaje. De igual manera también es en el trance desde la experiencia etnográfica hasta la filmación donde decidimos y registramos el espacio, sus clasificaciones y la disposición sincrónica de los elementos que lo pueblan dentro del campo visual de la imagen. Pero las relaciones (temporales o sincrónicas) entre los diferentes espacios son definidas en el montaje. El montaje permite seleccionar el corte de los planos y así limitar su duración, permite intercalar los fragmentos de espacio tiempo donde se dan las acciones, de esta manera podemos crear diferentes tipos de figuras respecto del tiempo, avanzando retrocediendo o estableciendo simultaneidades a fin de crear comparaciones, ofrecer descripciones, etc.

En síntesis el montaje en la etnografía audiovisual tiene no sólo la tarea fundamental de articular la narración, sino que además construye las relaciones entre el tiempo real y el tiempo fílmico y entre el espacio real y el espacio fílmico. De las figuras que constituyen el montaje ya he hablado en el capítulo anterior, lo que es necesario destacar es que a través de su triple condición de articulación, 1)espacial 2)temporal y 3)simbólica o connotativa, el montaje es el último proceso de la construcción teórica de la antropología audiovisual.

El potencial del montaje como la última actividad a través de la cual se expresa la teoría implica considerar que la triple articulación de los fragmentos de la imagen no se realiza solo en función de una analogía del mundo real referido sino como una construcción de ideas en relación a unos principios organizadores. El montaje por lo tanto no puede perder de vista 4 referentes: 1)El mundo del campo etnográfico, 2)La historia contada, y 3)la teoría o idea organizadora de la historia. 4)las voces y teorías de los actores.

El Mundo del campo etnográfico siempre sirve como referente del proceso audiovisual, podemos recurrir a él (directamente o través de las notas, recuerdos, etc.) para articular o imaginar lo que es posible, verosímil, absurdo, etc. Al mismo tiempo sirve como referente para pensar los tiempos espacios y las relaciones posibles.

La historia, es la recreación particular del mundo del campo

etnográfico, que comunica ideas, sentimientos, y crea incertidumbres respecto del mundo referido a partir de la narración de ficciones particulares. La edición en su proceso no puede perder de vista la historia.

La teoría es uno de los elementos que articulan la relación entre el mundo global y continuo de la experiencia etnográfica, y la particularización de ese mundo a través de la creación de la historia. La teoría sirve como orientador al ofrecer las motivaciones o interpretaciones generales a partir de las cuales se ha construido la historia, de esta manera el montaje encuentra en la teoría una de las bases que le permiten mantener los vínculos entre el conocimiento antropológico "general" y el relato ficción particular.

El otro elemento que asegura los vínculos entre el mundo de la experiencia etnográfica y el mundo de la ficción etnográfica, lo constituyen:

Las voces y teorías de los actores, La experiencia etnográfica nos enfrenta aún mundo polifónico, la práctica antropológica debe acceder a esta condición a través de la coteorización y coeditorialidad, de la misma manera las historias construidas pueden en su condición ideal ofrecer narraciones diversas, diferentes puntos de vista y también mas de una idea organizadora. El lenguaje cinematográfico ofrece la ventaja de permitir narraciones polifónicas, la movilidad de narradores y la posibilidad de representar diferentes puntos de vista. El montaje debe recrear en su trabajo de articulación mas de una línea narrativa y obedecer a mas de una idea organizadora (quizás contradictorias), para hacer esto debe necesariamente disponer de los referentes que determinaron esas narraciones, es decir, a las voces y teorías de los actores.

La etnografía audiovisual pretende construir historias que respeten la polifonía del encuentro etnográfico y muestren tanto las dificultades de comprensión como la ambigüedad de la realidad. Para construir estas diversas líneas narrativas y voces del audiovisual de ficción etnográfica, es necesario que exista interacción entre el antropólogo y los actores en el proceso de montaje. Quizás sea imposible pensar en llevar a los actores a la sala de montaje, sin embargo es necesario que durante el proceso haya discusión sobre las interpretaciones del antropólogo, sobre las diferentes voces, líneas narrativas y conceptos implicados, que no son de su creación directa; esta es al menos una precaución en la intención por permitir la

expresión de voces diversas en el audiovisual.

A este respecto las técnicas de Transfert que permiten establecer transferencias de formatos aportan la posibilidad de utilizar el video doméstico como mecanismo para llevar el material filmado al campo y discutirlo con los actores, así como también en etapas intermedias de la edición.

En relación a este proceso es importante que podamos encontrar personas que construyan las narraciones alternas, la discusión de grupos mas bien tiende a crear consensos y versiones oficiales. En el proceso de campo los propios actores-actores pueden ejercer con autoridad su derecho a imponer su interpretación sobre las voces que interpretan y cuya narración no viene del antropólogo. Sin embargo en el montaje es necesario que, o los mismos actores o los interlocutores mas interesados o capacitados, puedan asumir la conversación sobre el formato y el montaje.

En el cine, en su sentido mas puro, la construcción de sentido proviene de dos fuentes: 1) la materialidad y constitución interna de las imágenes y 2) la articulación de las imágenes.

El montaje, como uno de los procesos capaces de producir sentido y de articular la narración, suele funcionar como una actividad organizadora de los segmentos espacio temporales que son los planos en función de algunas ideas organizadoras. En relación a esto existen diferentes teorías sobre el montaje las que definen el sentido con el cual debe actuar en el proceso de construcción audiovisual.

Para Andre Bazín el cine debe ser el arte de lo real, el registro es su función principal por tanto el montaje como actividad secundaria debe alterar mínimamente las imágenes. Bazín busca un realismo escencialista como objeto del cine. Como resultado el espectador puede interpretar directamente ante un filme que plantea la ambigüedad de la realidad. La herramienta técnica básica para Bazín es entonces el plano secuencia con profundidad de campo

Einsenstein critica el realismo del cine. El film es un objeto de significación, un discurso organizado propuesto por el autor, frente al cual el espectador debe seguir un curso planteado.

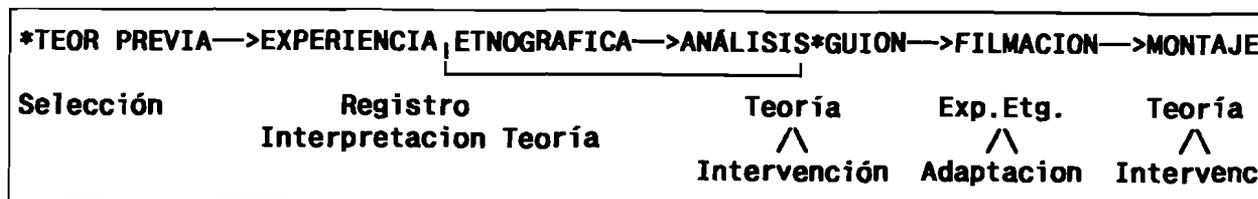
A través de la dialéctica planteada en el montaje de los planos es posible crear nuevos conceptos en la mente del

espectador (Zunzunegui : 1992, 165)

Como he explicado, para la etnografía audiovisual el montaje es una de las instancias a través de las cuales se construye la significación del film, su función debiera ser respetar la polifonía existente en el campo y planteada en el guión a través de diversas líneas narrativas. El montaje de la etnografía audiovisual debe construir un producto no totalmente acabado pero tampoco absolutamente abierto. La construcción del antropólogo en muchos casos constituye más que nada el planteamiento de los quiebres de sentido. La lectura de textos como el diario de Cristóbal Colón nos enseña que el conocimiento de lo diferente suele ocultar el objeto de conocimiento a través de cubrirlo con relaciones analógicas respecto de otros objetos que sí nos son conocidos. Para acceder al conocimiento de mundos diferentes es necesario, antes que nada, enfrentar y aceptar la existencia de lo diferente. A fin de no reducir su sentido debemos descubrir primero lo distinto antes que lo similar, de esa manera la apropiación cognitiva de la diferencia será resultado del proceso que nos lleva desde lo distinto a lo similar. Ese es uno de los principios que debe respetar el montaje etnográfico audiovisual. La posibilidad de construir objetos definidos pero inacabados se encuentra en la oposición de líneas narrativas e interpretaciones diferentes, la narración y los puntos de vista contruidos por el antropólogo quizás accedan a un lenguaje común para sus coetáneos pero sin duda su discurso puede apuntar hacia la creación de incertidumbres más que de seguridades respecto del mundo mostrado. La narración contruida por actores coautores y coeditores, puede ser una mejor interpretación del sentido del mundo filmado, pero quizás aporte contradicciones respecto de las narraciones contruidas por el antropólogo y sea aún más desconcertante para el espectador. Es decir que si bien las narraciones de la etnografía audiovisual pueden ser en sí cerradas y portadoras de un sentido e intención dado por sus autores, el producto global es inacabado por cuanto aporta incertidumbres del lado del antropólogo y crea contradicciones con las narraciones creadas por los actores y coautores. Ante esta situación el espectador debe realizar su propio tránsito hacia la comprensión del mundo mostrado, la última articulación de la ficción audiovisual es la del espectador que debe articular las diferentes narraciones y puntos de vista para construir su propio sentido.

**Etnografía y Audiovisual como un Proceso Integrado**

Una vez revisadas las distintas etapas procesos y actividades de la construcción de ficciones etnográficas audiovisuales puedo dibujar un nuevo esquema de la estructura del proceso de la etnografía audiovisual:



\*etapas posibles de inicio de la producción de una ficción etnográfica.

Idealmente el proceso se inicia en base a una tradición y conceptos teóricos previos que implican elecciones y opciones teóricas.

El segundo paso es el trabajo de campo entendido como la etapa de la experiencia etnográfica, que determina la coexistencia temporal y espacial entre el antropólogo y los actores. Aquí se ubican tanto actividades de observación, participación y registro como prácticas interpretativas analíticas, teóricas y coteóricas a través de la elaboración de interpretaciones y planteamiento de discusiones con los actores.

La experiencia etnográfica se extiende también a los primeros esbozos del guión, este requiere para su creación el que haya transcurrido una buena parte del trabajo de campo habiéndose generado interpretaciones, descripciones, encuentros, discusiones y teorías propias y externas, así como de la experiencia del antropólogo en el espacio social y físico de los actores como la observación de sus ciclos, ritmos temporales, etc. Es decir que al menos el inicio del guión se genera en terreno, por cuanto partes de él pueden surgir directamente del campo, y lo que escribe el antropólogo en terreno se puede someter a juicio y apreciación de los interlocutores con que se esté trabajando.

El guión es por su parte una expresión de la teoría o de las microteorías que se hayan generado y registrado en el trabajo de campo y el análisis. A partir del guión se propone y planifica:

La filmación funciona como un segundo trabajo de campo, en la filmación se pretende que la realidad -a través de los actores que participan como actores así como de los interlocutores que asumen otras voces coautorales- intervengan en el guión y la filmación,

adaptando el filme mediante su interacción con el real, una primera adaptación proviene del propio espacio físico que por sí mismo interviene y aporta su sentido a la propuesta del antropólogo.

La última etapa se refiere a la edición del material. En esta también se requiere de la intervención de los interlocutores como coeditores del material, la edición permite establecer las interpretaciones o temas propuestos en el guión y ajustadas en la filmación, es por tanto una etapa también de elaboración de teoría y, en este sentido, la participación crítica de los interlocutores del antropólogo en el campo es fundamental.

**El Esquema de la Etnografía Audiovisual: actores, actividades, tiempos y espacios**

Este sería entonces el esquema completo del proceso etnográfico de producción de ficciones audiovisuales, considerando su dirección temporal, sus etapas y actividades implicadas, los espacios de cada etapa y actividad y las vinculaciones e interdependencias entre tiempos, espacios y actividades:

E	del Antrop	SELECCION TEORICA PREVIA		EDICION
S	Y /		IDEA-HISTORIA-CONSTRUCCION DE GUION	
P	/O		INTERPRETACION ANALISIS Y TEORIA	
A	del Actor		EXPERIENCIA ETNOGRAFICA	
C	Y/O			CAMPO FILMACION
I	Otro			
O				
			T	I
			E	M
			P	O

En este cuadro podemos encontrar la disposición temporal de las actividades (la que muestra la corrupción de sus límites y la necesaria influencia e interdependencia entre unas y otras. Una aclaración necesaria es que la transposición temporal de etapas implica que ellas pueden suceder al mismo tiempo o de manera alternada llenando, de una a otra, varias veces.

En el esquema también se aprecia la disposición espacial de las actividades, donde es posible distinguir los espacios liminales (denominados y/o) entre el espacio del actor (o de la experiencia de campo), y los del antropólogo, así como también la posibilidad de un tercer espacio que no corresponda directamente a

ninguno de los dos (que puede ser un espacio de discusión o un espacio de filmación) cuando se decide recrear la historia en un espacio que no sea el de la experiencia etnográfica. Los espacios definidos como "y/o" se refieren a la posibilidad de que algunas actividades ocurran parte en un espacio y en parte en otro, como es el caso de la actividad de análisis y construcción del guión que tiene parte en el espacio del actor social pero que también puede continuar en el espacio del antropólogo.

El esquema nos permite ver también la extensión de cada etapa, el punto hasta donde unas actividades llegan como tales dando paso a otra etapa del proceso.

Este esquema nos permite diferenciar entre actividades, tiempos y lugares como elementos del proceso etnográfico audiovisual, al respecto una preocupación fundamental es establecer los vínculos o procesos por los cuales una etapa es "traducida" en la siguiente, es decir: cómo una experiencia se transforma en interpretación; cómo un conjunto de interpretaciones observaciones y discusiones se transforman en una historia y un guión; cómo este se transforma en un proceso de rodaje, así como las traducciones y/o vínculos presentes en el montaje.

## II.- TRADUCCIONES DE LA ETNOGRAFIA AL AUDIOVISUAL

En términos ideales la producción etnográfica audiovisual debe implicar un proceso de investigación de terreno, es ahí donde se encuentra la base narrativa de la etnografía tanto por sus contenidos y materiales como por el hecho de que la experiencia misma se ofrece como una narrativa que plantea tiempos, separados por quiebres, procesos y resoluciones, como bien lo plantea Michel Agar (Agar: 1982).

Sin embargo es posible construir un producto etnográfico audiovisual partiendo de una etnografía ya realizada, esto por cuanto, como ya sabemos, en su proceso la etnografía audiovisual implica un segundo trabajo de campo (la filmación) mediante el cual se producen una serie de adaptaciones e intervenciones de la realidad en el montaje, tanto a través de los actores-actores como de los actores sociales que participen como co-autores y coeditores del filme<sup>3</sup>. En esta

---

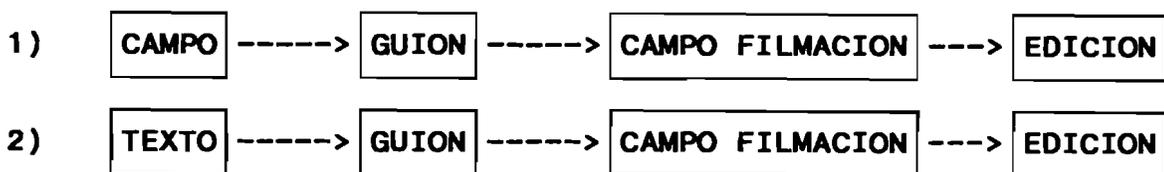
<sup>3</sup>Dado que la ficción etnográfica debe ir al mundo real al que se refiere su historia, la interacción para la filmación es imprescindible, es necesario

etnografía audiovisual a partir de una etnografía ya escrita, tanto el antropólogo como los actores sociales se incorporan en un punto avanzado del proceso, sin embargo esto no impide las prácticas de coteorización, coautoría y coeditorialidad, las que se inician a partir de una propuesta de guión, y continúan hasta el montaje.

Es decir que existen al menos dos posibilidades de traducción entre la etnografía y el audiovisual:

1) Del CAMPO al GUIÓN: que incluye la participación de los actores en la mayor parte del proceso.

2) DEL TEXTO AL GUIÓN Y AL CAMPO: Que incluye la participación tardía de los actores, a partir de la propuesta de filmación.



Un film basado en un texto requiere de la autenticación y autorización del escritor autor. Bien, pues lo mismo vale para un film basado en una realidad etnográfica, aún cuando se convierta en una ficción, se requiere de los Actores autores.

Si bien el aspecto de ficción del guión implica manipular hechos y personajes, jugar con las significaciones, los símbolos, el espacio y el tiempo; esto también sucede en una etnografía tradicional pero de manera oculta. Lo realmente importante en este proceso radica en los límites y referentes en relación a los cuales transformamos una experiencia sobre una realidad en un documento de ficción.

Esos márgenes permiten cambios a lo largo de todo el proceso, es decir, desde la construcción teórica y la escritura del guión, hasta el rodaje y el montaje.

---

"convencer" a la gente, ubicar a los actores, comunicar la idea, pasar el guión, etc. es decir tanto para lograr autorización como para lograr colaboración, es necesario establecer intensas jornadas de campo, a partir de aquí el propio guión puede reformularse o corregirse por la acción de los actores-actores y de los otros actores sociales que intervengan en la producción del filme. Todo esto hace posible pensar en la producción de una ficción etnográfica a partir de un texto (etnografía) ya existente.

### III.- EL CORAZON DEL MODELO ETNOGRAFICO AUDIOVISUAL

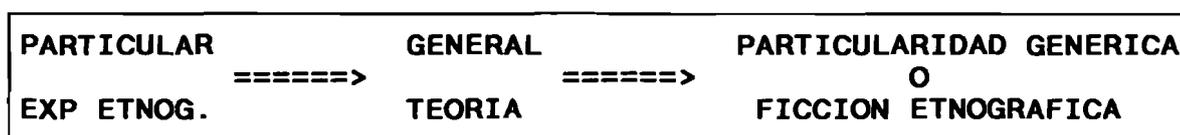
El lenguaje audiovisual narrativo, está sin duda mejor capacitado para comunicar conocimientos a través de recreaciones particulares que de representaciones abstractas y generales. El audiovisual narrativo comunica mediante puestas en escena de mundos y seres concretos (aún sí ficcionales) que interactúan y actúan en espacios y tiempos específicos. En este sentido, si bien el cine puede construir y comunicar conocimientos respecto de un grupo humano o una realidad social, lo hará a través de la ejemplificación, de la "puesta en pantalla" el cine no explica ni comunica tanto a través de la palabra, sino mas que nada a través de la imagen y la acción, donde la palabra es un elemento signifiante mas, integrado en escenas concretas.

La ficción etnográfica audiovisual implica de esta manera un proceso de ida y vuelta entre la experiencia particular y la teoría.

Mi recorrido pretende ir a lo particular, que se entiende como la experiencia etnográfica por la cual accedemos a experiencias concretas de coexistencia temporal y espacial donde observamos, participamos, registramos, e interpretamos acciones, personas y mundos concretos en busca de acceder a su significación. A partir de esta experiencia (y estando inmersos en ella) generamos esquemas interpretativos que ofrecen sentido (aun cuando a veces sea el sentido del no sentido) sobre los mundos, personajes y acciones que estudiamos, esto nos permite acceder a ideas mas o menos generales, a tipologías y caracterizaciones que transforman lo particular de la experiencia en modos de acción, comportamiento, valores, etc. Estas generalizaciones aportan no solo un modelo para la construcción del guión y la interacción con los procesos de filmación y montaje, ellos además pueden aportar los Temas del guión, algunos Leiv Motifs, los conceptos centrales sobre los que se articula la historia. A partir del conocimiento y experiencia de la realidad concreta y de las formalizaciones teóricas abstractas, se construye el guión y la propuesta fílmica. Este proceso implica una vuelta al mundo de la experiencia etnográfica, es decir al mundo de las formas particulares y los personajes concretos, la diferencia en este recorrido de vuelta es que a través de los referentes construídos en la modelización de la experiencia, a través del conocimiento del mundo real de la etnografía de campo, y a través de los mecanismos de interlocución, crítica, coteorización y coautorialidad que podamos haber generado, la nueva particularización permite referirnos a la realidad etnográfica sin necesidad de reproducirla literalmente, podemos

hablar de un personaje, hacerlo actuar mostrar sus relaciones con el resto del mundo, ficcionalizando lo particular pero manteniendo los referentes de la teoría y del campo. Este proceso de reconversión de la realidad particular en una realidad particular ficcionalizada es el corazón de la propuesta que estoy tratando de construir.

El proceso entonces puede sintetizarse como un recorrido que se mueve desde el mundo particular de la experiencia etnográfica hacia el campo general abstracto y ficcional de la teoría o teorías (tanto del antropólogo como de los actores), para llegar así a la creación de una "ficción genérica o particularidad genérica" que puede ser expresada a través de voces y narraciones múltiples en una misma historia. En otras palabras me refiero a la construcción de mundos concretos posibles de realidad, cuya posibilidad no se encuentra solo en la mente del etnógrafo, o en cualquier lugar, sino en los procesos de interperformatividad que se producen en la experiencia de coexistencia temporal y espacial en que participa consciente y autoconscientemente el etnógrafo y los actores.



#### IV.- REFERENTES Y VINCULOS ENTRE LA ETNOGRAFIA Y EL AUDIOVISUAL

En los capítulos anteriores me he referido a la materialidad y significación en el cine así como a los elementos componentes de la experiencia etnográfica. En esta última parte del modelo pretendo establecer las correlaciones y traducciones posibles entre la etnografía y el audiovisual a partir de los elementos tanto de la materialidad como de la narratividad en el audiovisual y en la etnografía.

##### Materialidad y capacidad expresiva del audiovisual y el texto

Una etnografía surge en primera instancia de una experiencia de coexistencia temporal, espacial e intersubjetiva donde establecemos estrategias y prácticas a fin de establecer esquemas de significación del mundo con el cual interactuamos.

En su base, las fuentes de la información en la etnografía no son muy distintas de las que utiliza el discurso cinematográfico, es decir un mundo visual y auditivo presentado en contextos de espacio y

tiempo. Si bien la antropología accede también a las otras tres materialidades sensibles (olfato gusto y tacto), suele no considerarlas, y, cuando son consideradas, igualmente se ven reducidas a su posibilidad de representación textual.

La antropología textual, reduce y traduce la materialidad de su información de cinco elementos a uno: la información aportada por el campo visual generalmente en su forma textual (a excepción de los casos de ponencias leídas).

El lenguaje audiovisual permite que la traducción o sustitución de elementos sea desde las cinco fuentes originales, a las dos que constituyen la percepción visual y auditiva.

Una ventaja del lenguaje audiovisual respecto del textual es que este suele combinar simultáneamente mas formas de cada una de estas materias de la expresión; de esta manera la imagen analógica puede ir asociada al texto escrito, al mismo tiempo que el sonido de la voz puede tener como fondo el sonido del ambiente o la música, etc. Raramente el texto es capaz de combinar tantos elementos al mismo tiempo. Esto significa que las posibilidades del audiovisual para construir sus discursos son mas variadas y disponen de mas formas utilizadas en las sustituciones que implica toda representación o traducción. No estoy planteando que las propiedades materiales del audiovisual sean mas reales o tengan una relación mas directa o natural con la realidad, solo que las posibilidades de materialidad y combinación son mayores.

Como resultado de la analogía perceptiva de la imagen cinematográfica a través de la creación de la imagen retinítica, de su articulación con sonidos, su sensación de movimiento y profundidad y su recreación de tiempo, el audiovisual crea mejores "efectos de realidad" que el texto, pero su naturaleza es igualmente constructiva y arbitraria.

En el campo de la imagen el cine permite recrear de mejor manera la descripción visual dejando cerrado el espacio para la imaginación en las descripciones de lugares, personas u objetos. Descripciones que pueden ocupar varias páginas en nuestros textos pueden ser evocadas con unos segundos de un plano. En el campo auditivo, el audiovisual también ofrece una ventaja respecto del texto, por cuanto puede presentar con mayor efecto de realidad los distintos tipos de sonidos permitiendo la expresión de entonaciones del discurso, volumen, sonidos del ambiente, etc.

De esta manera el audiovisual describe el mundo visual y auditivo de la etnografía de manera mucho mas rápida y estrecha que lo que puede hacerlo la prosa. Esto puede ampliar el espacio para acceder al campo de la significación, sin embargo, en este plano el audiovisual no puede recurrir a la prosa extensa del texto a través de la cual se nos comunican ideas, teorías, pensamientos o significados. La complejidad y extensión de este tipo de información dificultan su expresión en el medio audiovisual por dos razones: primero por lo tedioso que resulta escuchar pasivamente una voz que explica una idea muy extensa o leer un texto largo que transcurre en la pantalla, y segundo por cuanto el ritmo de ambas cosas no es impuesto y no tenemos la posibilidad de detenernos para reflexionar o retroceder para releer.

De esta manera el lenguaje audiovisual está peor capacitado para transmitir conocimientos o significaciones abstractas muy extensas y complejas. Para expresar esas ideas debe recurrir a la creación de ejemplos particulares, a transformar las ideas en historias. En este proceso el audiovisual encontró su mayor potencial con la incorporación de los mecanismos de la narración, la novela y la construcción de ficciones.(Griffith)

En términos teóricos una película no puede contener la densidad de términos y conceptos teóricos que pueden existir en un texto. Sin embargo es posible que el audiovisual comunique de manera mas clara algunos contenidos, generando en el espectador imágenes mas precisas(como mostrar la inserción geográfica de un pueblo, su arquitectura y tecnología, los interiores, exteriores, clima etc), sensaciones mas expresivas (como por ejemplo recrear procesos temporales) y configuraciones mas globales sobre el mundo o la realidad que se representa en un film.

Las diferencias entre el texto y el filme existen, cada una tiene ventajas y falencias diversas en cuanto a su potencialidad expresiva, sin embargo no existe una relación mas natural o mas adecuada entre la etnografía y el cine o entre la etnografía y el texto.

#### **Referentes comunes entre la etnografía y el audiovisual**

Revisemos finalmente los vínculos existentes o posibles de establecer entre los materiales de la narrativa audiovisual y la etnografía.

##### **1) El Contexto de Espacio y Tiempo**

Este es el primer parámetro sobre el cual es necesario establecer

correlaciones. La etnografía tanto en su ejercicio de investigación como en su ejercicio de comunicación, se maneja en parámetros de espacio y tiempo.

### **Espacio**

El espacio es un parámetro fundamental de la etnografía, existen diferentes formas de determinar nuestro "objeto", criterios étnicos lingüísticos, culturales, subculturales, etc. Sin embargo el espacio está siempre asociado a la determinación del mundo del campo etnográfico. La conocida idea del estar allí, hace referencia no solo a una diferencia de tipo cultural sino también a un desplazamiento físico. Los grupos humanos se relacionan en torno a espacios, su contexto espacial es casi siempre uno de los criterios de identificación, y de esa manera la descripción del espacio del grupo es parte fundamental.

*"En el lenguaje audiovisual es imposible la percepción de la imagen narrativa sin una referencia al espacio"*(J. García, 1993, Pag 351)

La etnografía tampoco puede acceder al mundo de la alteridad sino es a través de su espacio.

La descripción del espacio en la etnografía puede tener diversas perspectivas y situarse en distintos niveles de amplitud, desde el espacio doméstico de un actor, hasta la perspectiva de la geografía del pueblo, así mismo los espacios se asocian a actividades, significados, personajes etc. es en ellos donde tienen lugar las acciones y los acontecimientos que observamos y, mas aún, el contexto espacial de la alteridad es nuestro propio escenario durante el trabajo de campo, por lo cual tenemos una percepción y un conocimiento directos de él.

En relación al audiovisual el contexto espacial se puede clasificar en:

**Espacio:** en términos generales el concepto de espacio es físico, hace referencia a su descripción en cuanto a sus tres ejes dimensionales.

**Espacio Geográfico:** se refiere a las características topográficas y de recursos naturales, en este sentido aparece como el contexto físico mediato en el cual se

sitúa el relato o una parte de él.

**Espacio Humano:** Se refiere a los espacios visiblemente  
construidos y modificados por la acción humana.

Otra clasificación distingue los espacios en cuanto a: 1) sus  
características morfológicas a 2) su función de uso y su carácter o  
apropiación subjetiva

A los primeros les mantendremos el nombre Espacio, a los segundos  
les denominaremos Lugar.

**ESPACIO  $\neq$  LUGAR**

**Espacio:** Físico, geografía, topografía, construcción e  
infraestructura, etc

**Lugar:** Carácter y naturaleza, situación social, cultural, simbólica,  
uso del espacio, habitar, etc

Es decir que un espacio puede ser descrito o definido en relación a  
su morfología sus funciones y los aspectos subjetivos como las  
símbolos y significaciones asociadas.

Las relaciones entre espacio y lugar pueden ser congruentes o  
incongruentes. Así mismo el lugar indica un carácter o función pero  
lo que sucede en él puede ser congruente o incongruente con su  
definición.

Establecida la diferencia entre la condición morfológica del espacio  
y su caracterización social o cultural podemos determinar que  
respecto del espacio podemos pretender buenas descripciones para lo  
cual los recursos de la imagen ofrecen buenas posibilidades. Pero  
respecto del lugar la descripción no completará el sentido, es  
necesario caracterizar el lugar, establecer su perfil, para saber  
cómo actuará o podrá interactuar con los personajes y tiempos en  
diferentes circunstancias.

El espacio puede ser definido en la etnografía por dos mecanismos:

- a) **Por esencia:** Conocemos las propiedades o connotaciones  
de un lugar por los discursos de la gente al respecto, su  
definición, su nombre etc.
- b) **Por forma o construcción:** Sabemos que un lugar es un  
estadio aunque no hayamos visto a nadie jugar allí.

c) **Por Acción:** accedemos al sentido de un lugar por las acciones que ocurren en el los personajes que participan, los tiempos en que se ocupan etc.

Un caracterización mas fina permite definir los lugares según:

- a) **Naturaleza del lugar:** Rancho, hospital, casa
- b) **Modo o Calificación:** Poblado, desierto, miserable, lujoso, etc
- c) **Propósito:** Fabricar objetos, celebrar un culto, comer, etc.
- d) **Situación:** París , un desierto
- e) **Relación con los personajes:** Su casa, su guarida, etc.
- f) **Relación con otros espacios:** Contiguidad, complementaridad, etc.
- g) **Relación con la acción:** Espacios domésticos, productivos, sagrados, oficiales, etc.
- h) **Relación con el tiempo:** Espacios diurnos, nocturnos, periódicos, estacionales, etc.
- i) **Ambiente o atmósfera:** Mágico, angustioso o angustiante, lúgubre, etc (carácter de personaje, un lugar puede ser también un personaje y como tal puede y debe tener, también, carácter)
- j) **Magnitud:** Se refiere a la dimensión del lugar, permite establecer los límites. En el audiovisual además se relaciona con los límites del campo visual.

Así podemos optar a un esbozo de caracterización del espacio etnográfico, accediendo tanto a elementos de su forma como de su sentido. Es claro que la interacción con el mundo real permite completar y acomodar las categorías dotando de nuevos sentidos a nuestras clasificaciones, pero el esquema nos permite una primera perspectiva de acercamiento. Dependerá del trabajo en terreno que podamos acceder a otras caracterizaciones del espacio y el lugar propias del mundo del campo etnográfico.

En cuanto a sus posibilidades particulares siempre podremos caracterizar los espacios tanto por el criterio de la gente como por nuestra propia percepción, así podemos definir los lugares como: lugares ordenadores, públicos, sagrados, simbólicos interiores, personales, morales, mágicos, referenciales, culturales, imaginarios, etc. La etnografía a través de la experiencia o el discurso nos permite acercarnos a muchos de estos espacios.

La creación del producto etnográfico audiovisual ofrece ventajas respecto de la construcción del espacio en el audiovisual, esto por dos razones: 1) personalmente hemos experimentado el espacio del mundo

referido, lo que nos permite imaginar dimensiones y usos posibles, así como establecer las estructuras en que se encuentra organizado. 2) la ventaja de filmar en el propio espacio del mundo referido, facilita la tarea por cuanto lo esencial siempre está ahí, podemos jugar con la perspectiva, el punto de vista (óptico), con la profundidad y la disposición de los objetos y personajes dentro del campo visual del plano, sin embargo el contexto siempre existe y ayuda a mantener el sentido de la historia. Podemos jugar relacionando por contiguidad espacios que no son contiguos, podemos seleccionar lugares y dejar otros solo mencionados, evocando la imaginación del espectador, hay muchas posibilidades de jugar con el espacio a través de la construcción audiovisual, pero al contar con el espacio que origina la ficción como base de la filmación, creamos un primer vínculo entre la etnografía y el audiovisual.

### **Tiempo**

La temporalidad en cuanto elemento de la perspectiva histórica ha sido frecuentemente subestimada por la antropología, sin embargo la capacidad de la antropología para construir discursos trascendentes se encuentra en gran parte en su consideración de la historia. La posibilidad histórica de la antropología se encuentra, tanto en la consideración de la dimensión histórica de las realidades que estudia como en la explicitación de sus propias condiciones de enunciación como discurso históricamente situado.

La narrativa audiovisual permite acceder a un manejo de la dimensión temporal de una manera inmejorable. La narrativa audiovisual permite transportar las imágenes, los discursos e incluso la narración, de unos tiempos a otros, el relato permite viajar en el tiempo como excusa de la memoria, como recreaciones del presente o incluso como transformación del pasado en presente; de la misma manera la proyección, y el futuro mediato e inmediato, pueden ser convocados en el audiovisual con grandes ventajas expresivas y descriptivas.

Tanto la antropología en cuanto experiencia, como el cine en cuanto exposición siempre transcurren en presente. Sin embargo en ambos casos podemos desplazarnos en el tiempo, en la antropología, por el acceso a la mitología, a relatos, documentos o memorias individuales y colectivas. En el lenguaje audiovisual podemos acceder a materializaciones de los distintos pasados presentes y futuros mediante dos mecanismos narrativos: Flash back y Time lapses.

El tiempo es una dimensión abstracta e invisible, por lo cual su

representación solo es posible a través de sus manifestaciones concretas y estas no son ni unívocas ni universales, dependen de la geografía, la fisiología, la cultura, etc. (ni el día dura lo mismo en todas partes ni se envejece igual en todas las culturas, ni la vida dura lo mismo en el primer y el tercer mundo)

En la narración audiovisual es necesario indicar los lapsos supuestos entre escenas. En términos tradicionales esto se indica con un reloj, un cenicero, un calendario, etc. (Chi6n:1992,109), o con subtítulos. Pero es necesario que la antropología recurra a los indicadores y materializaciones "locales" del tiempo, estos, a grandes rasgos, pueden agruparse en tres dimensiones temporales :

- 1) la organización macro temporal del mundo (tiempos históricos, míticos, apocalípticos)
- 2) organización de los ciclos generales (ciclos productivos, estaciones, celebraciones, etc)
- 3) indicadores cotidianos del tiempo (el gallo de la mañana, el sol de las doce, el heladero de los domingos etc..)

El descubrimiento de estos códigos de materialización y comprensión del tiempo son también buenos indicadores para la construcción del texto audiovisual por cuanto no solo aportan el sentido temporal a la sutura entre planos y entre escenas, sino porque además lo hacen caracterizando el tiempo en sus formas pertinentes en el grupo o realidad presentada.

Hay que descubrir o inventar materializaciones posibles del tiempo como recursos teóricos y narrativos para el conocimiento y comunicación de los mundos que estudiamos.

El tiempo y las particulares formas de materialización que tiene en cada realidad, no sólo son un instrumento o un medio para el film, como mecanismo narrativo, también son una forma particular de acercamiento, experiencia y/o entendimiento de las diversas realidades humanas y sociales, es decir, el tiempo en su manifestación cultural es un objeto de interés y estudio en sí mismo.

La narración audiovisual por sus efectos de realidad y la posibilidad de hacer saltos temporales entre escena y escena, permite representar los ciclos, materializaciones y organizaciones del tiempo

estableciendo relaciones entre la representación y el tiempo real. Esto debido a que el tiempo de los planos es siempre un tiempo equivalente al de la vida real.

La lectura no plantea una relación entre la lectura de -por ejemplo- la descripción de una determinada labor y el tiempo real de esa labor, la duración de la lectura variará en función del ritmo del lector, de la extensión del texto, etc. Sin embargo el audiovisual puede mostrar fragmentos completos que dan una referencia del tiempo del mundo referido. Así la filmación de un artesano que hace vasijas de barro en un torno nos puede dar una idea fiel de su tiempo de trabajo al mostrar como hace un vasija, y podemos reproducir el efecto como instancia referencial si en el plano siguiente mostramos el total de vasijas que hizo en el día.

El manejo del tiempo en el audiovisual nos permite establecer saltos de tiempo entre estos fragmentos de tiempos reales, así podemos comunicar siempre referencias temporales fieles a través de los pequeños fragmentos filmados, pero a su vez podemos viajar a diferente velocidad hacia tiempos separados unos de otros construyendo así una percepción de los tiempos globales.

La etnografía realiza el registro de esta doble dimensión, a través de la experiencia etnográfica accedemos a fragmentos reales de tiempo, así participamos y/o observamos tareas productivas, labores domésticas y en general vivimos la rutina diaria durante algún tiempo. Pero a través de los relatos, documentos etc. accedemos a los tiempos mas globales que organizan el mundo, así sabemos cuando es la época de cosecha y de siembra, conocemos la mitología que explica la creación y el fin del mundo, y sabemos como ha cambiado este pueblo en el lapso de la vida de quien nos ofrece su relato.

Existe entonces la posibilidad de describir procesos temporales particulares y generales. El tiempo abstracto puede ser particularizado a través de los personajes, las acciones y las estructuras generales a que hemos accedido, así podemos construir situaciones temporales o ubicar temporalmente un determinado acontecimiento.

Las conceptualizaciones y materializaciones del tiempo son un elemento siempre importante en la perspectiva cultural, las posibilidades de correspondencia entre esos tiempos culturalmente diferentes y los tiempos de la narración pueden ser varias, en este

sentido es importante ofrecer pequeñas materializaciones o fragmentos del tiempo real, a través del cual podemos dar una idea de los ritmos, duraciones y frecuencias de los eventos de la vida en el campo.

Si los tiempos reales de lo cotidiano lo mítico o lo cíclico son distintos (a los del antropólogo) en un grupo determinado, es necesario indicar este nuevo ritmo. En relación a esto es imprescindible reconocer que las relaciones entre tiempo y espacio muchas veces aportan la clave de la comprensión del tiempo en realidades y rutinas diferentes de la de nuestra vida cotidiana. El tiempo muchas veces se mide en distancia, y viceversa. Las relaciones entre tiempo y espacio se modifican no sólo por conceptos culturales sino muy frecuentemente por diferencias tecnológicas y/o geográficas de esa manera tiempo y espacio se hacen una unidad indisoluble tanto para la narración como para la comprensión del contexto básico del mundo de la experiencia etnográfica. Muchas veces resulta imposible repensar o evocar los ritmos del campo por cuanto ya estamos fuera del contexto espacial en el cual era comprensible y así, aún cuando podamos describirlo lógicamente, nos resulta difícil acceder a buenas explicaciones o metáforas al haber perdido el contexto espacial necesario para explicarlo.

La narración audiovisual al convocar referencias espaciales y temporales con efectos de realidad, nos permite evocar en el filme buenas configuraciones de la imbrincada atmósfera entre tiempo y espacio.

El cine no transporta al espectador a la realidad del tiempo representado, ni del experimentado por el antropólogo en el campo, pero puede acercarlo a las diversas formas de materialización y representación que tiene en las realidades humanas

Siempre existen relaciones entre el tiempo real y el tiempo cinematográfico. Las relaciones se refieren a la información, sensación, duración, frecuencia y orden.

**Información:** El tiempo cinematográfico puede o no informar al espectador de los saltos que alteran su vínculo con el tiempo real, de esta manera las huellas, indicaciones, diálogos, time lapses y materializaciones permiten informar al espectador (si se desea hacerlo) del avance retroceso o simultaneidad de unos planos y escenas respecto de otros. De igual manera existe la posibilidad de

informar tardíamente o equívocamente al espectador de los saltos temporales, esto para crear incertidumbre o desconcierto frente al desconocimiento del espectador de los ritmos y ciclos del mundo representado.

**Duración:** En su unidad básica de significación el lenguaje cinematográfico existe en tiempo real, la duración de un plano, (salvo manipulaciones técnicas como ralenti, o imagen detenida o acelerada) siempre se corresponde con la duración de lo filmado. Esto otorga una base a la representación del tiempo etnográfico en el cine, aunque podemos establecer cortes y saltos a través del montaje, en su expresión lógica es posible comunicar la dimensión de los eventos en su tiempo real.

**Orden:** A través del montaje, el tiempo cinematográfico permite alterar el orden natural del tiempo real, pudiendo avanzar en diferentes direcciones o establecer constantes cambios de dirección. Si estos cambios son bien informados al espectador, las posibilidades de alterar el orden permiten que el relato etnográfico acceda de manera ficcional a los recuerdos personales, memorias históricas, tiempos míticos, etc. e, incluso, se pueden representar las proyecciones y visiones futuras planteadas por un actor social o individual.

**Frecuencia:** La frecuencia permite otorgar un ritmo y una densidad al relato temporal, el manejo de la frecuencia es un mecanismo importante para manejar las relaciones establecidas entre el tiempo real y el cinematográfico. De esta manera si quisiéramos representar -por ejemplo- el tiempo de la isla de Chiloé podríamos transformar un día real en una hora fílmica representando la densidad de actividades realizadas en el interior del hogar en los días de invierno.

Hemos dicho que el tiempo no existe sin espacio y sin materia, esto permite decir entonces que los tiempos de la vida real transcurren a diferente velocidad, el trabajo etnográfico es siempre un buen testigo de esto, los cambios de ritmo son claramente perceptibles al entrar y salir del campo. De esta manera las relaciones con el tiempo fílmico también cambian. Modificando la articulación del tiempo en el audiovisual cambiará la idea que el espectador se hace respecto del tiempo referido.

**Sensación temporal:** Esta idea refleja la percepción subjetiva que el espectador se crea del tiempo real a partir de su representación

fílmica, en la creación de esta sensación intervienen principalmente la frecuencia y la duración del tiempo fílmico. En el cine la sensación temporal no está totalmente relacionada con la analogía del tiempo real, así, por ejemplo, un evento cotidiano que dure 5 minutos crea la sensación de estar en tiempo real si se representa en un minuto de filmación.

## 2) Personajes

La antropología trata sobre las realidades sociales y culturales de los seres humanos, en este sentido los protagonistas de su argumento siempre son personas, personas en relación a una idea, un espacio, un tipo de comportamientos, etc.

Existen dos dimensiones a través de las cuales la etnografía construye el personaje:

**Personaje individual:** se refiere a los individuos concretos con los cuales el antropólogo interactúa mas directamente, los que han sido llamados tradicionalmente como informante clave.

El informante clave es uno de los ámbitos a través de los cuales el antropólogo accede a discursos respecto del mundo que le preocupa. Al mismo tiempo el informante en sí se considera como un modelo de los actores del grupo, de acuerdo a esta idea la etnografía se preocupa de la elección del informante aconsejando que este sea un interlocutor válido, que conozca el ámbito temático sobre el cual se centra la investigación y que sea un buen "representante de su mundo". Pero el personaje individual sobre el que se centra la etnografía no es necesaria ni exclusivamente el informante clave, las observaciones e interacciones del antropólogo lo llevan a caracterizar los distintos personajes en función de una serie de observaciones e informaciones sobre individuos distintos pero pertenecientes a algún ámbito o unidos por alguna clasificación (etaria, sexual, política, ocupacional, etc). En esta perspectiva la antropología puede construir modelos concretos de algunos personajes como resultado de un proceso de observación.

**Personaje social:** En una perspectiva mas amplia la etnografía suele definir sus personajes socialmente, así abundan las descripciones que hablan de: los Kung, los Samoanos, etc. La antropología crea descripciones en torno a interacciones con seres concretos de realidades particulares, en la base de su proceso de conocimiento se encuentran experiencias particulares, observaciones, descripciones

e interpretaciones hechas a partir de seres con rostro y nombre, de lugares existentes en alguna geografía y de acontecimientos que observo o integro en un momento determinado. Pero a partir de estas situaciones la etnografía pasa comúnmente a construir interpretaciones, explicaciones o modelos interpretativos generalizantes, haciendo desaparecer, en muchos casos, los personajes y eventos concretos a partir de los cuales se generaron las explicaciones.

Como denuncian las teorías críticas de la antropología contemporánea la antropología realista o tradicional oculta, en sus productos textuales, la huella de la experiencia y el mundo que le dio origen, creándose una contradicción entre un estilo "científico" y una desnaturalización de la teoría, al ocultar las fuentes de su proceso epistemológico.

En el ámbito de la etnografía audiovisual es necesario considerar tanto la dimensión particular como social del personaje.

La construcción del personaje social es en parte la construcción de la teoría o de una microteoría sobre un conjunto de seres. Esta construcción es necesaria para la creación del audiovisual, su modelo sirve como marco ordenador para la construcción del guión tanto en el proceso creativo del antropólogo en su parte del guión, como en las discusiones sobre sus interpretaciones con los actores que intervienen como interlocutores teóricos. Esta construcción del personaje social sirve también como modelo de comparación y crítica en la etapa de filmación y en el montaje.

Pero el lenguaje audiovisual comunica mejor a través de historias concretas, de esta manera el personaje social sirve como modelador de personajes particulares que conforman la historia. Los personajes particulares en la etnografía audiovisual son ficticios en cuanto no representan individualmente a nadie y sus acciones y eventos no describen la historia de algún informante o sujeto real (salvo mera coincidencia). Sin embargo los personajes particulares representan uno o mas grupos de individuos que existen en mundos reales. La caracterización del personaje se hace en función de algunas de las características registradas en el terreno respecto del mundo real. Así el personaje de la ficción no es nadie en particular pero podría ser todo un grupo de personas.

No se trata de construir un arquetipo maniquéo y rígido, sino de

articular algunas características culturales, sociales, conductuales y físicas que le den una base de profundidad e identidad al personaje junto con características particulares que pueden ser de la mera imaginación del autor o de evocaciones de sus observaciones o discusiones etc. Este aspecto singular le da, al personaje, mas allá de su base de identidad cultural, una personalidad propia y única que lo aleja de las construcciones arquetípicas.

Las personas nunca son unidimensionales por lo tanto la construcción del personaje debe hacerse en base a definiciones de diversos campos de caracterización de los registrados y observados en el campo, algunas de estas son:

**Sexo:** Todos los grupos humanos crean diferencias culturales en función del sexo, así se crean obligaciones, modelos de conducta, formas de vestir y hablar, actividades u oficios asociados, etc. En muchos casos estos modelos son solo una referencia flexible, en otros corresponden a prescripciones rígidas, en todo caso la aceptación o nó de ellas define también a los sujetos respecto de su ubicación en la sociedad. Los antropólogos accedemos a las pautas culturalmente prescritas para el comportamiento de hombres y mujeres, al mismo tiempo en nuestra interacción podemos observar las manifestaciones concretas de esas pautas, sus valoraciones sus transgresiones, etc. de esta manera podemos construir algunos modelos relativos a la diferenciación sexual.

**Edad:** La edad también constituye un parámetro que define obligaciones, derechos formas de comportarse, de vestir, rutinas, etc. En muchos casos los cambios de roles y funciones establecidos por la edad están determinados claramente, como por ejemplo a través de ritos pasaje, pero mas allá de ello es posible identificar rangos de edad a determinadas formas de vida, así sabemos cuando se es un viejo, cómo se envejece y qué hacen los viejos, podemos conocer los modelos de crianza de los niños, sus juegos y rutinas etc.; de la misma manera sucede con los diferentes rangos de edad culturalmente determinados.

**Ubicación temporal:** esto se refiere a la ubicación histórica, es decir a la época de nacimiento y de vida, los documentos históricos, los relatos directos, las historias de vida, etc., nos permiten imaginar como era la vida en épocas determinadas.

**Ocupación:** En cada grupo humano es posible encontrar una abanico de

ocupaciones posibles, podemos acceder a descripciones del desempeño de esas ocupaciones, a su vez las ocupaciones se relacionan a un determinado prestigio, a diferencias sexuales, etarias, de personalidad, etc.

Parentesco: el parentesco determina formas de relacionarse, prescripciones de comportamiento, tabúes, obligaciones, etc. La ubicación de un individuo siempre puede caracterizarse en función de su relación en la estructura de parentesco.

Constitución familiar: Existen tipos de familias en relación al número, a la presencia o no de hijos, de padre, de madre, etc., todos estos elementos aportan información respecto de un individuo.

Identificaciones o membresías: En toda sociedad existen diversas formas de asociación no determinadas por el parentesco, así existen grupos formales o informales en función de intereses políticos, diferencias etarias y o sexuales, ubicaciones espaciales, actividades deportivas, etc.

Posición social: es posible definir a un personaje en relación a su posición social la que puede dividirse, al menos en, tres ámbitos:

Situación de poder: es la posición política de dependencia y mando en la cual se encuentra el individuo. Las situaciones de poder se pueden definir en base a diferentes ámbitos tanto políticos como de trabajo etc.

Situación económica: determinada por el acceso a los recursos necesarios para satisfacer las necesidades, social e individualmente establecidas.

Prestigio: Independientemente del poder económico y la posición de poder político existen diversas formas y posiciones de prestigio formales e informales, así por ejemplo el conocimiento, posiciones religiosas, etc., pueden determinar posiciones de prestigio y determinadas relaciones de los individuos respecto de quienes ocupan esas posiciones.

Valoración del entorno social: Los individuos siempre tienen perspectivas críticas respecto del mundo en que viven, de esa manera se sitúan como mas conservadores o proclives al cambio, críticos o conformistas, etc. La etnografía nos permite conocer las diferentes

clases de posiciones de los actores respecto de su mundo social.

**Escala de valores:** Cada grupo humano articula una escala de valores que define el bien y el mal, en relación a estos elementos se juzga al prójimo y los acontecimientos de la vida. La escala de valores y sus formalizaciones determinan el premio y el castigo, así podemos saber que pasaría o cómo sería visto un individuo de hacer tal cosa. A su vez, dentro de la escala de valores, existen diferencias y distintas posibilidades de ubicación, los personajes se pueden ubicar también, en este sentido, dentro de esta escala y mas particularmente con su propia escala de valores.

**Actividades preferidas:** son las diversas actividades informales en las que la gente ocupa su tiempo libre y que en parte define sus intereses, carácter etc.

**Ubicación espacial:** La ubicación espacial de los individuos también puede ser una forma de caracterización, así es posible distinguir entre los arribeños y lo abajeños, los del norte y los del sur, la gente de tal barrio, etc.

Estas caracterizaciones no pretenden ser un modelo exhaustivo ni una pauta única, no es sino a través del trabajo de campo que se puede acceder a las formas significativas que cada realidad determina para identificar a sus miembros, tanto las clasificaciones generales como las posibilidades particulares, dentro de cada una de ellas, pueden ser conocidas por el antropólogo en su experiencia de campo y a través de las discusiones con sus interlocutores. Estas formas de clasificación, siempre arbitrarias, ayudan a entender el marco ideológico de la realidad estudiada. En ese sentido es preferible que surjan del trabajo de discusión o recopilación del discurso nativo y que cuando sean propuestas por el antropólogo pasen por un proceso de coteorización y de resolución de sus quiebres.

Al igual que el espacio, el personaje puede definirse: a) Por esencia o b) Por acción.

En la ficción etnográfica, el personaje tiene que tener esencia, no puede prescindir de ella, es esa esencia tanto social, cultural, como particular, la que pone los límites de la manipulación, en, o respecto de, la acción, pero al mismo tiempo, hay que considerar la variabilidad individual y la "anormalidad" en el plano de los personajes individuales.

### 3) Acción Evento y Acontecimiento

En el discurso audiovisual narrativo, la acción tiene un papel fundamental, se suele afirmar que "El cine es ante todo acción antes que diálogo" (M. Chi6n:1992,83)

La acci3n realizada por alg6n personaje, en un contexto de espacio y tiempo constituyen la matriz b6sica de cualquier relato audiovisual, es a trav6s de estas unidades que se puede hacer avanzar una historia.

Las observaci3n de las acciones, tanto en el cine como en la etnograf6a constituyen una forma de discurso. A6n cuando la antropolog6a pueda reducir todo su discurso y su experiencia a textos de ideas generales y abstractas, o a transcripci3n de di6logos o relatos, en su base epistemol3gica sabemos que ella accede a materiales mucho mas diversos, no es s3lo el an6lisis del discurso el que constituye la informaci3n y el sentido para el antrop3logo, la observaci3n constituye en gran parte observaci3n de acciones, de individuos haciendo algo. A6n cuando establecemos una conversaci3n nuestro inter6s no se centra tan s3lo en el contenido del discurso de nuestro interlocutor sin3 en la acci3n completa del conversar, esto nos permite considerar tambi6n el movimiento, la intenci3n, el lenguaje, el lugar de, etc.

Es decir que la acci3n constituye uno de los elementos a los que accede el antrop3logo sea por observaci3n o dir6ctamente, por participaci3n en determinadas acciones en el mundo de sus pares temporales.

El tiempo de terreno se presenta como una sucesi3n continua y casi ininterrumpida de acciones, salvo en los momentos en que estamos solos, todo el resto del tiempo podemos observar acciones o trazos de ellas, este continuo de acciones en el cual muchas de ellas ocurren solo en parte visibles para nosotros por su movilidad, ubicaci3n, tiempo de ocurrencia, duraci3n etc, sumada a nuestra propia movilidad y necesidad de focalizaci3n de nuestra atenci3n, hacen que muchas veces sea dif6cil establecer el sentido dentro del continuo disperso de acciones que observamos.

Se hace necesario entonces establecer un ordenamiento o contextualizaci3n general de las acciones que observamos, esto significa determinar varias cosas:

a) Su descripción: se trata de poder conocer los aspectos físicos de la acción, a fin de ser capaces de reproducirla mentalmente.

b) Su sentido y finalidad: Se refiere a conocer el sentido o finalidad de la acción observada, una de las primeras situaciones que nos llaman la atención en un mundo distinto al nuestro es la cantidad de cosas que vemos suceder que no tienen sentido para nosotros, es a través de la resolución de estos quiebres y de la coexistencia cotidiana, que lo absurdo se va tornando comprensible. El sentido está directamente relacionado con el valor y significación dado por los propios actores a sus acciones.

c) Sus límites: Donde termina una acción y comienza otra, es necesario determinar dentro del continuum cuáles son los límites semánticos temporales y espaciales de una acción.

d) Su jerarquización: las acciones se relacionan en cuanto importancia cotidianeidad, espectacularidad etc. Así existen acciones que tienen importancia especial respecto de otras.

e) Sus relaciones: Unas acciones pueden estar relacionadas a determinado tipo de actores, a espacios, lugares, o a otras acciones, a través de conocer los vínculos de las acciones podemos conocer la pertinencia de ellas en el contexto espacio temporal de los actores.

Existen muchas acciones que por su cotidianeidad resultan muy difíciles de ser explicitadas por los actores o, mas aún, su discusión parece absurda, en estos casos es a través de establecer relaciones con otras acciones, y de la observación del contexto en que ocurren que podemos ir acercándonos a su sentido.

La acción en cuanto a su contexto de ocurrencia se relaciona con la idea de Situación. La Situación: es el marco particular que configuran las circunstancias concretas de la acción. En el lenguaje narrativo *"la Acción y la situación se modulan recíprocamente, la acción narrativa en cuanto predicado de un sujeto y función de un personaje está determinada por una situación dada y a su vez provoca y determina otra situación que configura un nuevo marco circunstancial para la acción"*(J. García:1993,332)

De acuerdo a su contextualización y descripción, las acciones pueden servir de maneras diferentes en cuanto al proceso de investigación y también como elementos de construcción de un relato audiovisual. En este sentido podemos pensar en las acciones por sus distintas

funciones.

i) cotidianas: son las acciones que describen el mundo cotidiano de la vida de un pueblo, permiten establecer una base, un fondo que llena el tiempo y el espacio, estas acciones están definidas como hábitos o formas comunes de hacer.

ii) tradicionales: son las acciones prescritas por la tradición, su forma, ubicación temporal, espacial, etc., están determinadas explícitamente por los códigos tradicionales de un grupo humano

iii) Caracterizadoras: existen acciones y formas de hacer que se relacionan a grupos o personas específicas ayudando de esta manera a su caracterización o identificación, estas acciones pueden, incluso, ubicarse en el nivel de caracterización individual.

iv) Valóricas: son acciones que expresan valores propios de un individuo o grupo, a través de ellas se expresan formas de las diferenciaciones entre lo bueno y lo malo, lo permitido y lo prohibido, etc.

v) estacionales o cíclicas: son las acciones relacionadas a determinadas épocas del año o a ámbitos cíclicos, como fiestas, labores productivas o religiosas etc. a través de ellas se distingue lo cotidiano de lo específico a un tiempo o época.

De esta manera podemos ir articulando el continuo de acciones observadas construyendo un marco general de sentido en donde sea posible articular sus posibilidades de relación con los actores, lugares y tiempos que construyen los escenarios posibles del mundo de la experiencia etnográfica.

Junto a este marco de posibilidades de articulación de las acciones, el conocimiento de su sentido y forma nos permite utilizarlas en un modelo de historia narrativa, así podemos definir acciones que describen una parte del mundo o de un personaje, acciones que dan referencia de determinados ámbitos del mundo, que ayudan a la referencia temporal, junto a otras que hacen avanzar las acciones y plantean algunas de las miles de formas posibles de la vida cotidiana o, como diría Malinowski, de "los imponderables de la vida real"

A través de estas articulaciones y sus descripciones específicas podemos ordenar un campo de sentido, determinado por parámetros culturales y sociales, dentro del cual es posible "describir" el detalle de las posibilidades de la vida en ese mundo, y dentro de ello hacer avanzar la ficción de una historia particular.

Las acciones se relacionan en contextos de espacio, tiempo, personajes y significación, de esta manera ellas construyen unidades mas amplias de valor, tanto para la antropología como para la narrativa, me refiero a los eventos y los acontecimientos.

Un conjunto de acciones asociadas en torno a un objetivo, deseo o función específica, puede ser definida como un evento. Un evento describe una pequeña cadena de acciones que pueden distinguirse de otros encadenamientos de acciones, es decir frente a los cuales puede distinguirse un comienzo y un final.

Un acontecimiento constituye un conjunto de eventos que se relacionan en torno a una idea o fin mas amplio. Así por ejemplo un matrimonio constituye un acontecimiento constituido por un conjunto de eventos particulares: la recepción, la liturgia, el arroz, el vals, la sesión de fotos, etc.

En la perspectiva narrativa los acontecimientos ordenados, espacial y temporalmente, en relación con los actores, constituyen la unidad básica de la historia narrativa(J.García:1993,155)

Esta unidad básica es interdependiente por cuanto *"no existe acontecimiento sin actor ni sin tiempo ni sin espacio; ni actor sin acontecimiento espacio y tiempo; ni espacio sin actor tiempo y acontecimiento; ni tiempo sin actor espacio y acontecimiento"*(J. García:1993,156)

Para la etnografía los eventos tienen generalmente un carácter informativo o descriptivo, y los acontecimientos permiten ordenaciones del tiempo y el significado de los eventos. Los eventos dividen el tiempo y el espacio, y a través de ellos podemos acceder a determinados ámbitos de significación, su observación y descripción detallada nos conduce a los eventos que, en sí mismos, pueden aportar significados particulares respecto del evento.

La división del tiempo siempre es arbitraria en cada grupo humano, los eventos y acontecimientos, aportan para el antropólogo un marco ordenador del tiempo, el cual no llena de sentido todo el cuadro de la experiencia etnográfica pero aporta algunos hitos que sirven como referentes.

Los acontecimientos como elementos constructores de la historia se relacionan entre sí tanto jerárquica como conectivamente, así es

posible establecer las relaciones espaciales, temporales y simbólicas entre los acontecimientos.

En la ficción etnográfica audiovisual, la presencia del actor-actor (o actor personaje) que establece una relación entre el personaje de ficción y el actor social, permiten que en su forma las acciones no requieran de una gran descripción o dirección del etnógrafo, los individuos pueden representar acciones que les son conocidas o cotidianas.

El director no es el dueño absoluto creador del personaje, porque en parte éste ya existe en el actor o es conocido por él". (Chiñón:1992,84)

#### **4) Diálogo**

En el capítulo dos me he referido extensamente al valor dado a los diálogos en la etnografía experimental. La etnografía es, en su base, una experiencia dialógica, el antropólogo observa, registra y participa en diálogos con los actores. Los diálogos permiten acceder a conocimientos sobre aspectos del mundo no presentes directamente en el tiempo o lugar del antropólogo, permiten acceder al pensamiento y la emoción, permiten las prácticas de coteorización y análisis con los actores, pero, además de eso, los diálogos expresan significación a través de su forma: la entonación, la extensión, las formas dialectales, las pausas y los énfasis entregan una información tan importante como la aportada por el contenido.

En la narrativa audiovisual el diálogo y las acciones son los componentes de la escena, de esa manera ambos articulan formas y significados.

Tanto en la etnografía como en la relato audiovisual, el diálogo es solo una parte de los elementos significantes, los contenidos de una situación etnográfica nunca se reducen al contenido de los meros diálogos, su forma, el tiempo y lugar de ocurrencia, así como los personajes que participan en ellos, aportan el conjunto de significados posibles de la realidad dialógica de la antropología.

Los diálogos como elementos del lenguaje verbal permiten diferentes niveles de abstracción, de esa manera pueden referirse a emociones, pensamientos, actos, tiempos, espacios o sueños e imagerías

diversas. Esto significa que la relación entre el diálogo y la acción no es necesariamente complementaria, el diálogo puede expresar ideas en el nivel descriptivo o prescriptivo, y su significado puede ser contradictorio frente a la acción o a otros diálogos del mismo personaje. Este es uno de los elementos que caracteriza la ambigüedad del mundo real, la que es percibida por el etnógrafo en terreno y puede ser representada a través del audiovisual. Existen por lo tanto diversas posibilidades de relación entre el diálogo y la imagen, las informaciones ofrecidas por cada uno de los componentes de una escena pueden ser complementarias, paralelas, o contradictorias.

Podemos ordenar o clasificar los diálogos según:

**Funciones:**

- a) Avanzar la acción
- b) Comunicar al público hechos
- c) Establecer relaciones
- d) Revelar conflictos y emociones
- e) Comentar la acción
- g) Expresar ideas y pensamientos
- f) Caracterizar al personaje que habla (Chiñón: 1992, 87-88)

En relación a esto podemos establecer una clasificación más sintética de los diálogos en relación a su:

**Naturaleza:**

- a) Informativo: entrega datos
- b) Fáctico: relata hechos
- c) Conceptual: ideas
- d) Patético: Emociones y sentimientos (J. García: 1993, 235)

Así se pueden distinguir entre diálogos:

- a) De comportamiento o ambientales: Son las conversaciones intrascendentes que caracterizan la vida cotidiana, definen rasgos generales de los autores y de su mundo mediato e inmediato.
- b) de escena: Informan sobre ideas, pensamientos emociones e intenciones de los personajes.
- c) Diegéticos: Son los que desempeñan una función en la evolución narrativa de la historia, a través de ellos se establece un cambio de tiempo, una información requerida para el sentido del espectador, etc.
- d) Autoriales: Son aquellos que expresan las ideas centrales de la historia o estilemas determinados por el autor.
- e) De referente lingüístico: Es la referencia lingüística del

diálogo, los que se refieren a la vida cotidiana o el mundo del trabajo o de la religión etc.

El diálogo constituye un elemento de información y un instrumento de interacción en la etnografía, a través de él accedemos a determinados conocimientos del mundo, y a través de su forma podemos caracterizar y reconocer a los actores. En la construcción audiovisual el diálogo tiene un papel fundamental como caracterizador, su forma permite transmitir emociones e intenciones así como establecer identificaciones del personaje. En cuanto a su contenido es importante recordar que en el lenguaje audiovisual el abuso del diálogo puede resultar agotador y poco efectivo, de esa manera es importante moderar su uso articulándolo con los otros significantes del audiovisual.

En la construcción del audiovisual es necesario que el guión que estructura la historia, plantea los temas o ideas centrales, sea enriquecido con diálogos que puedan reconocerse en su forma y valores dentro del mundo de los actores sociales, en este sentido, la idea de guionista y dialoguista implican un trabajo conjunto del etnógrafo con los posibles actores-actores, para que ellos enriquezcan el guión con sus propias formas dialógicas. Sin embargo, salvo situaciones muy específicas, el diálogo no está enteramente determinado en el guión etnográfico, el guión plantea los temas, espacios, tiempos y personajes de cada escena y la dinámica de la situación, pero los diálogos específicos son contruidos fundamentalmente en la filmación, por los actores.

##### **5) Pensamientos Valores Emociones:**

Malinowski expresaba la dificultad y necesidad de la antropología para acceder al conocimiento del mundo subjetivo, a las emociones pensamientos y valores de los nativos.

La etnografía no puede acceder directamente a estas realidades, su acceso es siempre indirecto e interpretativo.

El discurso narrativo audiovisual tampoco puede expresar directa o literalmente los pensamientos y valores, ellos quedan expresados indirectamente a través de la acción, las formas del discurso, la encadenación de los acontecimientos etc.

Generalmente el cine argumental así como el documental han utilizado la Voz en off para expresar los pensamientos y valores, reduciendo

su realidad al discurso verbal.

En la antropología estos ámbitos quedan expresados siempre de manera difusa, incluso las verbalizaciones de los pensamientos o emociones por parte de los actores son interpretaciones, que a su vez son interpretadas por nuestra propia subjetividad, por eso la etnografía audiovisual puede expresar estos elementos a través de otorgar voz y líneas narrativas a los propios actores, es en esa autonomía donde sus ideas y valores pueden expresarse tanto directa como implícitamente. En el caso de la narración del antropólogo su interpretación de los pensamientos y valores de los actores puede expresar la propia ambigüedad o incertidumbre de su propia capacidad de comprensión. Esta articulación entre la interpretación del antropólogo y la narración de los actores sociales ayuda a representar en diferentes grados el pensamiento, los valores y las emociones de los actores de la ficción, dejando siempre espacio para la interpretación del propio espectador.

#### **6) Objetos**

El mundo material y espacial de la etnografía está poblado de objetos, los objetos constituyen elementos caracterizadores del espacio de los personajes y los lugares. Los objetos no son meros recursos decorativos, ellos, además de su diversa funcionalidad, se constituyen en continentes de significados y de historia. A través del conocimiento de los objetos, de su manufactura, sus materiales, su uso, su historia, costo etc, podemos acceder a diferentes dimensiones del mundo.

La ficción etnográfica puede acceder a los objetos del mundo real tanto como caracterizadores que como recursos narrativos, un objeto determinado puede transformarse en un personaje de acuerdo a la percepción e importancia que le asignen los individuos.

La clasificación narrativa distingue a los objetos como:

a) **Caracterizadores:** son los que caracterizan y ayudan en la identificación de los personajes, de su espacio, su actividad, su ubicación social, etc.

b) **Funcionales:** se refiere al uso de los objetos y su relación con las acciones de la historia.

Los objetos pueden usarse simbólicamente para referirse a un personaje y la situación mas allá del propio significado del objeto,

Los objetos pueden usarse simbólicamente para referirse a un personaje y la situación mas allá del propio significado del objeto, es decir, extrapolando su sentido a una situación o personaje.

Es decir que los objetos, son o pueden ser importantes tanto por su sentido metafórico como por su importancia per se en la escena.  
(Chi6n:1992,106)

Al igual que las materializaciones del tiempo, los objetos tienen en la antropología una importancia no solo referencial o como elementos de la caracterización del ambiente, ellos, en sí mismos, son objeto de interés, y a través de ellos es posible acceder a la historia, la tecnología, y los marcos de pensamiento de un grupo humano.