

Tradición y actualidad del audiovisual etnográfico

POR DEMETRIO E. BRISSET

A la larga experiencia ya existente en la utilización del cine como instrumento de investigación antropológica, colaboran ahora las nuevas tecnologías audiovisuales con renovado ímpetu. Las producciones audiovisuales oscilan entre dos directrices opuestas: el realismo o reflejo de parte de la vida humana, especialmente en su faceta de las relaciones sociales; y la fantasía, tanto en su componente temática (acciones y personajes inverosímiles) como en la formal (superación de las leyes físicas y dominio de la materia por la imaginación).

Se pueden considerar paradigmas de ambas orientaciones conceptuales, en el caso de la búsqueda de lo real, el documentalismo y el cine de ficción naturalista, que representa la vida misma; y en la vertiente creativa, tanto el cine de argumento fabuloso, como el de vanguardia o experimental y su pariente el videoarte. Estas dos últimas formas de expresión poseen en común, en palabras de Raymond Bellour, «una voluntad de huir, por todos los medios posibles, de tres cosas: la omnipotencia de la analogía fotográfica, el realismo de la representación y el régimen de credibilidad del relato» (1).

El cine y vídeo realistas perseguirían la autenticidad de las imágenes que transmiten y del discurso interno que las conecta. Objetivo poco asequible en la actual sociedad del espectáculo y la simulación, que se ha esforzado por despojar de sentido lo auténtico. De acuerdo con la visión pesimista de Jean Baudrillard, en nuestra cultura de los medios se ha erradicado el terreno de la verdad, y lo único que ha quedado es una galaxia autorreferente de simulacros y simulaciones que hacen imposible la distinción (2). Un ejemplo de esta actitud mediática puede ser el del conocido spot del explorador-trafficante-empresario blanco que se adentra en aisladas zonas montañosas tercermundistas para seleccionar el mejor grano de café, que indudablemente es el envasado por la firma anunciante. Se presenta una situación ecológica (los indígenas cultivando café en la foresta tropical) y económica (el comprador occidental que impone su criterio) real, rodada además con técnica de reportaje, para envolver y autenticar un hecho no comprobado: esta marca de café es la mejor porque se obtiene de la mejor materia prima.

Es posible que el espectador con sentido crítico deslinde con presteza lo auténtico de lo que no lo es, pero habrá sufrido un nuevo embate de los mecanismos de la simulación comunicacional, con lo que seguirá decreciendo su confianza en la credibilidad de lo aparentemente real. Y no olvidemos las constantes manipulaciones a las que son sometidas las noticias -como tan ostentosamente, en la reciente guerra del Golfo Pérsico, se efectuó, con el desdichado cormorán embreado como personaje estelar-, siendo así que los noticiarios o programas informativos son teóricamente el vivo reflejo de los sucesos.

ETAPAS FORMATIVAS DEL CINE ETNOLÓGICO

Dentro de esa gran subdivisión del cine realista, que es el documentalismo, se pueden agrupar las películas basadas en la observación de la conducta humana bajo el epígrafe de cine etnológico o antropológico.

Varias de las grabaciones iniciales de Louis Lumière recogieron este tipo de temática. Así, La salida de los obreros de una fábrica o La coronación del zar Nicolás II se pueden encajar en una visión costumbrista. También en España los balbuceos de la producción cinematográfica están impregnados de conductas sociales. Como en las precursoras Salida de la misa de doce del Pilar de Zaragoza, de Eduardo Giménez (1896); Salida de los alabarderos de la Reina del Palacio Real y Maniobras de artillería en Vicálvaro, de Promio, colaborador de los hermanos Lumière (1897); y Riña en un café (1897) y Salida de los trabajadores de la España Industrial de Sanz (1898), de Fructuoso Gelabert.

Ahora bien, lo que vulgarmente se entendía por antropología, el estudio de las sociedades poco evolucionadas, experimentó el uso de este nuevo medio de comunicación al filmar Ph. Règeault a un ceramista senegalés a finales del siglo, y Tindel a los aborígenes australianos en 1900, inaugurando la vía de transportar la cámara hasta los confines del orbe para recoger las exóticas costumbres y formas de vida que allí perduran.

Un destacado y poco valorado precedente se halla en la obra de Edward S. Curtis, quien pasó más de 30 años filmando documentales, obsesivamente, de los indios norteamericanos. En su actividad de fotógrafo ambulante obtuvo más de 40.000 fotos, lo que compaginó con la grabación de unas 10.000 canciones y varias películas. Curtis pasó tres temporadas entre los kwakiutl de la isla de Vancouver, filmando una película de ficción, de amor y guerra, reviviendo mitos y danzas tradicionales, que ambientaba en escenarios en los que trataba de reconstruir las formas culturales anteriores a la llegada del hombre blanco, en 1790. Con el título En tierra de los cazadores de cabezas, y 47 minutos de duración, su laboriosa película se estrenó en 1914, pero tuvo una vida comercial demasiado breve para costear todo el trabajo de documentación etnográfica que requirió. Curtis murió en la miseria, ya anciano, en Hollywood en 1952. Admiradores de la película la mostraron en 1967 en las comunidades donde había sido rodada, ante algunos de sus protagonistas aún vivos, quienes ayudaron a montar una banda sonora con voces, cánticos y música instrumental apropiados. La nueva versión sonora, con su título cambiado a En tierra de las canoas guerreras, se reestrenó en 1972, suponiendo el redescubrimiento de un esforzado artista y etnógrafo, adelantado a la época que le tocó.

Pero a quien el público considera patriarca del cine antropológico es a Robert Flaherty. Nacido en Michigan en 1884, desde muy joven acompañó a su padre, arruinado propietario de una pequeña mina, en sus viajes de exploración para grandes compañías mineras. En una de sus expediciones, por la Bahía de Hudson, llevó una cámara para filmar en sus ratos libres a los esquimales. Su idea era mostrar cómo los inuit se veían a sí mismos, pero el resultado del montaje que efectuó en 1916 no le satisfizo. Abandonadas las exploraciones por la compañía, Flaherty y su esposa se plantearon volver al norte para hacer una buena película. ¿Por qué no tomar a un típico esquimal y su familia, y hacer una biografía de sus vidas a lo largo de un año? Fue su idea central, estructurándola en torno a la constante lucha contra el hambre en el terrible clima polar. Con apoyo financiero de una empresa peletera, y equipo de filmación en 35 mm., los Flaherty ocuparon 16 meses en filmar a Nanook, un reputado cazador, y a su familia, encargándose de su manutención, para que se pudieran dedicar exclusivamente al rodaje. Montaron un laboratorio para el revelado de las cintas, que enseguida eran proyectadas a

todos los miembros de la comunidad esquimal, que se mostraban muy contentos al reconocerse en las imágenes. La película final, de una hora de duración, se estrenó en 1922 con el título *Nanook del Norte* y obtuvo un éxito mundial, consagrando a su autor, y convirtiéndose en la más famosa de las crónicas sobre formas de vida primitivas. Flaherty buscó un escenario diametralmente opuesto para su siguiente obra: las tropicales islas de la Polinesia. En *Moana*, filmada entre 1923 y 1925, se muestra, con un esquema similar, la vida cotidiana de una familia normal. Un enfoque distinto fue el que efectuó allí mismo en 1930, en colaboración con Murnau, para filmar *Tabú*, dramatizando un enfrentamiento individual contra las normas de la moral colectiva.

Hombres de Arán (1934) y la censurada película sobre la crisis que azotaba a los agricultores norteamericanos, *La tierra* (1942), son otras de las grandes historias humanas llevadas a la pantalla por Flaherty.

En la década de los 20 se formulan y aplican las diversas teorías sobre el montaje cinematográfico. Junto a las aportaciones de Griffith y Eisenstein, en la vertiente del cine realista destaca la aportación del soviético Dziga Vertov, «quien considera la cámara cinematográfica como un instrumento que nos permite introducirnos en la realidad siempre y cuando lo utilicemos de forma distinta a las rutinas del ojo humano» (3). Este rechazo a la reproducción mecánica de la realidad siguiendo las directrices de los hábitos visuales y perceptivos del ojo humano, que plasmó en su conocida *El hombre de la cámara*, se puede considerar precedente del documental subjetivo, que se aprovecha de las posibilidades tecnológicas de la filmación y el montaje para visualizar de otro modo la realidad circundante. Con lo que se la puede enjuiciar críticamente.

Poco después, el surrealista Luis Buñuel se lanza a rodar el documental etnológico *Tierra sin pan* (las Hurdes) (1932) con el que sorprendió a los españoles al mostrarles crudamente las condiciones de vida en esta aislada y miserable comarca. Mientras, en la metrópoli británica se constituía el Empire Marketing Board con el objetivo de coordinar y centralizar la ya abundante producción de documentales que se estaban filmando a lo largo y ancho de su vasto imperio. Conociendo mejor las colonias se las podría controlar mejor y extraer más beneficios económicos. Desde este enfoque utilitarista, que ha lastrado gran parte de las investigaciones antropológicas clásicas, el conocimiento de la cultura del otro, de los indígenas, no buscaba inocentemente aumentar el saber colectivo sobre el propio género humano.

Regresando al continente americano, hay una persona que marcó su firme huella en el desarrollo de los estudios antropológicos: Franz Boas. Durante la década de 1890 a 1900 realizó grabaciones fonográficas de canciones y cuentos de los antes citados kwakiutl de Vancouver. En su último trabajo de campo en 1930 -cuando ya contaba con más de 70 años de edad y era reconocido como el fundador de la moderna antropología en los Estados Unidos- filmó diversos aspectos de la tecnología de esta cultura, así como sus danzas, juegos infantiles y oratoria. Su idea era utilizar estas imágenes para un estudio de los gestos (que no llegaría a completar) y como complemento de unas 10.000 páginas de etnografía escrita sobre este grupo indígena canadiense.

ETAPA DE PLENITUD Y SALTO CUALITATIVO

El paso del documental etnográfico descriptivo al analítico estaba dado, y sólo faltaba su teorización y un resultado concreto. Los encargados de esta tarea fueron Margaret Mead y Gregory Bateson, matrimonio de antropólogos que emprendieron un trabajo conjunto en la isla de Bali durante dos años, tratando de captar el carácter balinés y sus formas de exteriorizarse,

a través de la fotografía y el cine, que habían decidido utilizar activamente: «habíamos pensado sacar 2.000 fotos, y terminamos con 25.000 [...] No sólo con la fotografía cobró nuevas dimensiones nuestro trabajo de campo. Gregory también inventó nuevos métodos de registro verbal, que permitían seguir toda una secuencia de grandes acontecimientos y minúsculos incidentes, saber cuándo se descubría algo nuevo, y más tarde incluir en las notas referencias comparadas y otras ideas teóricas. También se anotaba en qué punto se habían sacado fotos o cine. Este tipo de anotaciones me permiten, 30 años después, recordar cada momento o hacer una descripción que incluya la identificación del pie de un niño en un ángulo de la imagen [...] Nos abrumaba la posibilidad de obtener tanto material» escribiría mucho después M. Mead (4).



En lo que respecta al cine, su énfasis en captar un comportamiento no verbal daría lugar a la película muda de 15 minutos *Aprendiendo a bailar en Bali* (1936), que ofrecieron como muestra de las posibilidades de registro etnológico. A efectos comparativos trabajaron luego durante seis meses en el río Sepik (Nueva Guinea) utilizando las mismas técnicas de investigación. Buscaban sistemáticamente muestras de la organización de las aldeas, ceremonias, éxtasis, artes dramáticas y el comportamiento de los niños. Este trabajo fue financiado por el Comité para el estudio de la Dementia Praecox, que esperaba encontrar las claves para entender la esquizofrenia en la forma característica con la que los adultos balineses bromean con los niños. Si este ambicioso objetivo no llegó a cumplirse (en una fase siguiente pensaban regresar a Bali en compañía de un equipo de psiquiatras y endocrinólogos, pero el estallido de la II Guerra mutiló el proyecto), lo que sí consiguieron fue convertir sus películas sobre padres e hijos balineses e iatmul en ejemplos prácticos de los logros analíticos de la documentación visual (5). Los estudios de las características nacionales, como vía para conocer mejor al enemigo, fueron impulsados durante el transcurso de la II Guerra Mundial. Al término de esta hecatombe social se fue transformando la actitud de los antropólogos-cineastas, que pasaron de querer filmar lo exótico a investigar sobre los comportamientos significativos, enfocando su mirada sobre su propia sociedad. Simultáneamente, se fue abandonando el ampuloso cine de ideas en beneficio del reportaje directo de sucesos pequeños y fácilmente controlables. «Los avances tecnológicos que hicieron posible el almacenamiento de un inventario visual de la humanidad también han causado una disminución de la diversidad humana. Ahora enfocamos nuestras cámaras sobre nosotros mismos» (6).

Esta reorientación se fue efectuando en los Estados Unidos. Entre 1960 y 1963 Samuel Barret dirigió en la Universidad de California el American Indian Film Project, que se propuso preservar los auténticos detalles de las artesanías y ceremonias indígenas de California y el suroeste norteamericano. Un salto cualitativo fue dado por dos investigadores californianos -Sol Worth y John Adair- que en el verano de 1966 entrenaron a seis hombres y seis mujeres de la tribu navajo de Pine Springs (Arizona) en el uso de cámaras de cine de 16 mm. Esta actitud revolucionaria en la investigación antropológica, de entregar equipos de grabación visual a la gente que se estudia, produjo resultados positivos pocas semanas después, al realizar siete películas mudas: cinco describiendo procesos técnicos tradicionales y dos sobre la relación del navajo con la naturaleza; englobadas bajo el título genérico de Los Navajo se filman a sí mismos. En un análisis teórico de la experiencia, Collier escribe: «¿Qué podría ser de utilidad en este experimento para el desarrollo de la comunidad navajo, como también para la evolución de la antropología? De hecho, demuestra que los navajo como grupo podrían producir y controlar su propio medio de comunicación visual. La nación navajo tiene su propia estación de radio, podría también tener su propio medio de comunicación en cine y televisión. El experimento enseñó a estos realizadores nuevos roles, creándoles nuevas expectativas y conciencia de sus valores. Si hubiera habido más dinero para este programa, algunos de estos realizadores podrían haber seguido haciendo cine profesionalmente, pero por desgracia tales oportunidades no se dieron» (7).

En esta misma línea, de entregar las herramientas de la comunicación visual a las propias comunidades indígenas, hay recientemente dos experiencias de tremendo interés. La primera corrió a cargo de Timothy Asch (nacido en Long Island, Nueva York, en 1933), antropólogo de formación, que aprendió cine de modo autodidacta y que actualmente dirige el prestigioso Center for Visual Anthropology, de la Universidad de California del Sur, en Los Angeles. «A finales de los años 50 R. Gardner fundó en la Universidad de Harvard el Films Study Center, al que me integré -nos cuenta Asch- colaborando con John Marshall, que ya había rodado una veintena de películas en 16 mm. sobre los bosquimanos de Namibia. Del trabajo con ambos aprendí mucho, sobre todo no tener que cometer sus mismos errores. Había estado filmando en Africa y Japón cuando me salió la oportunidad de colaborar en unas películas sobre los yanomamo». Este es un grupo indígena de menos de 20.000 miembros que habita en los márgenes del Orinoco, en unos bosques limítrofes entre el sur de Venezuela y el norte de Brasil, y constituyen uno de los últimos grupos no-aculturados que sobreviven en el continente americano, en un estadio que podría corresponder con nuestro neolítico. El antropólogo Napoleón Chagnon había iniciado una investigación sobre ellos en 1964, habiendo aprendido su lengua. Con una subvención de la Comisión de Energía Atómica de los EE.UU, en 1968 Asch acompañó a Chagnon y filmaron un material que dio lugar a las películas La fiesta y Yanomamo: un estudio multidisciplinar. En 1971 repitieron su trabajo conjunto, con la colaboración de una tercera persona para grabar el sonido directo. En total obtuvieron unas 50 horas de grabaciones, que han proporcionado 37 películas que ofrecen un detallado estudio de la vida social de estos aislados supervivientes. En conjunto forman parte de un curso de antropología diseñado para nivel universitario, complemento de diferentes aspectos teóricos. En la filmografía de Asch se cuentan 70 películas, realizadas en Bali (Indonesia), Afganistán, Canadá, Irlanda, etc. Su método de trabajo consiste en colaborar con antropólogos que llevan años estudiando una determinada comunidad y «encargarme de la imagen para reflejar los temas que especialmente les interesan. La intención es ayudar al antropólogo de campo a hacer mejor su investigación y, una vez terminado, que sirva para la enseñanza. El equipo técnico está formado por mí como cámara y un encargado del sonido; filmando en 16 mm. Si

fuésemos más personas, tendríamos problemas para integrarnos en la cultura local. Tratamos de informarnos lo mejor posible sobre el sitio en el que se va a filmar, y residir allí unos meses antes de rodar, para ir conociendo a la gente y que ellos se acostumbren a mí. En esta etapa inicial me limito a tomar diapositivas. Luego filmamos aspectos específicos de su cultura». Al preguntarle a Asch por las posibilidades de difusión de sus películas responde que «no son divertidas, sino un complemento de la teoría antropológica, ya que se refieren a temas como los de la estructura del parentesco, la función de los dones o regalos, las alianzas intertribales, el intercambio de esposas, la transmisión de conocimientos, los ritos de curación; en fin, que el espectador necesita leer sobre la problemática que se le plantea. En este sentido es muy complicada la difusión televisiva, ya que exigen espectáculos exóticos. El aspecto de la distribución tratamos de resolverlo con la distribuidora que hemos creado, la Documentary Educational Resources, que está dirigida a los centros de enseñanza de todo el mundo, ofreciéndoles las películas en cine o vídeo, en régimen de compra o alquiler. Ahora estamos tratando de llegar a los estudiantes de Secundaria». Respecto a su labor académica, desde 1982 dirige el Centro de Antropología Visual de Los Angeles, una de las escasas instituciones que ofrece a los alumnos la posibilidad de filmar sus propios proyectos. «En Harvard, Nueva York, la UCLA y la Universidad de Temple se enseña antropología visual, pero no se producen películas. En el Anthropology Film Center de Santa Fe (Nuevo México) sí se realizan, pero no se expiden títulos. Desde 1988 la universidad inglesa de Manchester, en colaboración con Granada TV, comenzó un programa de enseñanza de la antropología y la realización de cine, en cursos de un año. Ahora mismo la Universidad de Berkeley está también interesada, y me han propuesto que me encargue de ello. Ya veremos».

A los 23 años de su primer contacto con los yanomamo, a consecuencia del cual consiguió reconocimiento internacional, Asch regresó a verles, lo que le ha supuesto una crisis personal y profesional, que cuenta así: «Hace unos meses volví a la aldea donde más había trabajado. Coincidí con una excursión de militares venezolanos, acompañados de sus esposas, que fotografiaban sin parar. Al día siguiente, siendo ya el único forastero, saqué mi cámara fotográfica, pero enseguida se me acercó un hombre para decirme que no hiciera fotos. '¡Ayer estuvieron haciéndolas!', le dije, y él me replicó: 'Tú eres distinto, porque tú sabes'. Esta respuesta me dio mucho que pensar, ya que el cineasta mira sus sujetos como objetos, y me pareció indecente, como antropólogo, seguir trabajando sobre ellos. '¡Hago películas sobre mi propia cultura o les enseño a que utilicen los medios de comunicación!', y me propuse darles la posibilidad de hacerse escuchar. Debido a su desconocimiento del idioma español, tal vez les sea más fácil comunicarse con la imagen. Así que me fui a la capital y compré una cámara de vídeo y una mesa de edición, y se las llevé. Con baterías de automóvil conseguíamos la energía necesaria, y les enseñé el manejo de los materiales. Hubo algunos problemas, como el que muy pronto rompiesen el disparador de la cámara, acostumbrados como están a emplear mucha fuerza en la mano al tensar el arco con las flechas, pero pronto consiguieron moderarse. La idea es que puedan producir un programa mensual de cerca de 15 minutos, para transmitir por televisión desde Caracas, y contar al mundo las dificultades que tienen para seguir habitando sus territorios.» Preguntado por las posibles ventajas que les hayan aportado a los yanomamo el interés de tantos antropólogos y equipos de televisión que han ido a verles y grabarles en estos años, Asch respondió que «apenas ha mejorado su vida. Quizás la única ventaja que les ha reportado es que en Caracas conocen sus problemas».

También en el país con mayor presencia indígena en el continente americano, México, se ha llegado a similares planteamientos. El organismo estatal encargado de los asuntos indígenas,

el Instituto Nacional Indigenista (INI), cuenta con un departamento, el Archivo Etnográfico Audiovisual, encargado de producir películas sobre las diversas facetas de las culturas autóctonas. Una declaración programática expresa que: «el cine del INI se propone difundir y promover los valores culturales indígenas tanto al interior como al exterior de las comunidades [...] Nuestra labor se caracteriza por una estrecha colaboración entre el equipo de investigación y de filmación con las comunidades. El resultado ha sido un nuevo tipo de registro cinematográfico en el cual son los miembros de las comunidades quienes transmiten directamente su mensaje al exterior de las mismas. Se pretende así, a través del registro de la vida cotidiana y diversas formas de manifestación de las culturas indígenas del país, mostrar la riqueza, valores y problemas que enfrentan las comunidades indígenas del México contemporáneo». De hecho, el equipo de realización de las películas, hechas en formato de 16 mm., era enviado desde la sede central del INI, en México D.F.

Una radical transformación del sistema de producción se efectuó el pasado otoño, cuando se decidió impulsar las iniciativas locales. En una primera fase, adquirieron 10 equipos completos de vídeo (cámara-mesa de edición) y convocaron a las cooperativas y asociaciones indígenas interesadas para seleccionar a 20 personas (2 por cada organismo) a las que se impartiría un cursillo de varios meses de duración en Oaxaca. Una vez que dominasen el manejo de los aparatos, se los llevarían a sus comunidades de origen para producir sus propios programas. Está previsto el intercambio de grabaciones -en formato VHS- y periódicas visitas de asesoramiento por parte de los profesores. Si se obtienen buenos resultados, es posible que se monten más equipos autónomos, que irán cumpliendo con los objetivos propuestos por el INI, de difusión y promoción de los valores culturales indígenas, esta vez totalmente desde las propias comunidades.

SITUACIÓN ACTUAL EN ESPAÑA

La persona que más ha trabajado en España con el cine como herramienta para «recoger el documento que quede como testimonio de una realidad» quizá sea Julio Alvar. Nacido en Zaragoza en 1928, hace tiempo que trabaja como etnólogo en el célebre Musée de l'Homme de París, coincidiendo con Jean Rouch, cineasta profesional que tantos documentales ha realizado en Africa. Desde 1964, cuando grabó su primera película etnográfica seria en Súper-8, Alvar ha realizado 153 películas en varios continentes. «Todas ellas costeadas por mí -afirma- ya que si hubiese esperado a recibir subvenciones, habría perdido muchas de las ocasiones. Utilizo el tomavistas como un carnet de notas vivo, un archivo de imágenes que no solamente me servirán de memoria, sino que además me facilitarán un estudio minucioso y detallado delante de la moviola. El cine etnográfico, con sus exigencias, no guarda relación alguna con el cine comercial, pues persigue fines totalmente distintos. Nosotros estamos supeditados a la obligación de recoger una realidad, que se produce en un momento preciso, sin la oportunidad de dar marcha atrás y repetir la escena. El cine aporta un material de incalculable riqueza para el estudio analítico. El antropólogo debe llevar hoy en su equipo una cámara de vídeo como hace 10 años llevaría una de Súper-8, que no ocasionan problemas de transporte ni movilidad, y ayudan a mantener el anonimato, a no destacar demasiado. Pero no podemos olvidar que estamos fuera del contexto, que somos observadores que no vivimos lo que estamos registrando. Tenemos que eclipsarnos para que el documento hable por sí solo, como es su derecho. Finalmente, quiero mencionar el derecho de retorno, ya que lo menos que merece la gente sobre la que trabajamos es que le podamos devolver algo».

También es ingente la producción documental de Manuel Garrido, vinculado a TVE desde 1971

cuando creó la serie etnográfica Raíces, que en diversas etapas llegó a contar con 198 capítulos, y que supuso la aparición de lo tradicional-popular en la elitista televisión del franquismo tardío. Es discutible su postura de recrear situaciones en momentos más favorables para su grabación, pero tanto en esta serie como en las posteriores La duna móvil y El bosque sagrado, Garrido ha reflejado hechos y personajes hoy día desaparecidos y que así se han podido conservar. Aparte de la influencia sobre ciertos sectores sociales, que comenza-ron a valorar lo tradicional como parte viva de la cultura que es. Siguiendo con los realizadores televisivos, Carmen Sarmiento y Luis Pancorbo también han acercado lejanas culturas al espectador español, con las limitaciones impuestas por un medio que acepta la divulgación, pero se estremece de pánico ante la investigación. En series de información general, como Informe Semanal, o de propaganda del 92, como Equinoccio, se han ofrecido buenos documentos etnográficos. Por ahora no parece que las televisiones privadas apuesten por la producción de programas en esta línea, dejando a las autonómicas el cometido de encargarse de sus propias manifestaciones de cultura popular. Para terminar con este apartado, merece destacar la labor del también realizador de TVE Pío Caro Baroja, que por su cuenta, y con la colaboración de su hermano Julio, ha filmado diversos aspectos de la vida de los vasco-navarros.

A principios de la década de los 90 está claro que la nueva tecnología audiovisual puede ser favorablemente aplicada al estudio de la cultura y la sociedad. Como expresa Antoni Mercader, «se ha conseguido un avance comunicativo importante con el nacimiento del vídeo documental, fusión del periodismo, la televisión, el documentalismo independiente (filme y foto) y el vídeo-arte», y aunque él lo centre en el periodismo electrónico (ENG), si le añadimos las nuevas concepciones antropológicas, obtendríamos el vídeo etnológico. Esta función del vídeo podrá desarrollar sus posibilidades como lenguaje autónomo, reelaborando los códigos comunicativos dominantes en la familia audiovisual. Para redescubrir realidades culturales da igual que la técnica sea documental, narrativa, observacional o analítica, e incluso no son, a priori, rechazables los efectos visuales propios del videoarte. Si se une con el feedback al mostrar inmediatamente la grabación a los intérpretes, y el posterior proceso de interacción con la comunidad filmada, se obtiene un marco de referencia suficientemente amplio y sugestivo. Como hitos en este proceso de uso de las posibilidades del vídeo para la etnología se tienen los Certámenes de Cine y Vídeo Etnológico de las Comunidades Autónomas, que se celebran en Huesca desde 1984, organizados por el Instituto Aragonés de Antropología y bajo la dirección de Eugenio Monesma; y la I Bienal de Cine y Vídeo sobre el Patrimonio Cultural, celebrada en Madrid, en 1985 (sin continuidad), con el auspicio de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, en la que se admitió la importancia del vídeo en la investigación, conservación y difusión de dicho patrimonio. También se propugnó la formación de videotecas, labor que están desarrollando, sin apenas medios, museos como el todavía no inaugurado del Pueblo Español (en el antiguo MEAC de Madrid) y los de Artes y Tradiciones Populares de Sevilla, Barcelona y Universidad Autónoma de Madrid. Son varias las videotecas de tema etnológico que se están organizando en diferentes instituciones privadas y públicas, pero están desconectadas entre sí, y es muy raro que alguna tenga los recursos suficientes como para producir sus propias películas.

Para terminar, una referencia a la I Semana de Cine Etnológico celebrada en Granada a fines de mayo, con el patrocinio del Centro de Investigaciones Etnológicas de la Diputación Provincial. Acudieron a dar conferencias y presentar varias de sus películas Timothy Asch y Julio Alvar, lo que nos permitió entrevistarlos, siendo la primera vez que Asch visita España.

Entre las grabaciones en vídeo proyectadas se contaban las de varias fiestas mexicanas (hechas por RTV Oaxaca) y las de fiestas y danzas de León, y moros y cristianos en la Alpujarra, obras del autor de estas líneas. Para mayo de 1992 está previsto celebrar en Granada un Festival de Cine Etnológico Latinoamericano.

(1) En «Los bordes de la ficción», Telos, núm. 9, marzo 1987, pág. 72.

(2) Gene Youngblood, «El aura del simulacro: el ordenador y la revolución cultural», Telos, núm. 9, marzo 1987, pág. 100. El autor parte del concepto de aura de autenticidad formulado por W. Benjamin para hacer derivar de él el criticismo de Baudrillard.

(3) Citado por Juan Millares en «En otro lugar», Telos, núm. 9, marzo 1987, pág. 66.

(4) Experiencias personales y científicas de una antropóloga, Paidós, Barcelona, 1987, págs. 217-218.

(5) Margaret Mead, ibídem, pág. 217, refiriéndose a un simposio que en 1971 celebró la Asociación Antropológica Americana sobre los métodos modernos para usar y analizar cine y grabaciones.

(6) Emilie de Brigard, Antología del cine antropológico, Filmoteca Nacional, Madrid, 1977, pág. 35.

(7) Ibídem, pág. 10.